





JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



FÜNFUNDZWANZIGSTER BAND

Mit 1 Beiheft.

BERLIN 1904
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

BEIHEFT



Der Abschluß des fünfundzwanzigsten Jahrganges dieser Zeitschrift trifft zusammen mit der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums und mit der Enthüllung des Denkmals des verewigten Kaisers Friedrich, der, als Kronprinz zum Protektor der Königlichen Museen berufen, auch der Begründung dieses Jahrbuchs eine gnädige Teilnahme zuwandte und den heute verwirklichten Gedanken eines neuen, die Kunst des christlichen Zeitalters in sich begreifenden Museums faßte.

Wir können diesen denkwürdigen Tag nicht vorübergehen lassen, ohne den Erinnerungen, die er weckt, und unserem Dank und unseren Hoffnungen Ausdruck zu geben.

Die Begründung dieser Zeitschrift ging aus dem Wunsche und dem Bedürfnisse hervor, den Inhalt unserer öffentlichen Kunstsammlungen weiteren Kreisen erläuternd zugänglich zu machen und ihre Verwaltung in lebendiger Verbindung mit der fortschreitenden Kunstwissenschaft der Gegenwart zu erhalten. Wenn wir hoffen dürfen, dieses Ziel nicht verfehlt zu haben, so ist dies der treuen und förderlichen Teilnahme zu verdanken, die wir nicht nur bei den Leitern unserer Kunstsammlungen und ihren Mitarbeitern, sondern auch außerhalb dieser Kreise bei den Kunstforschern unseres Vaterlandes gefunden haben. In den warmen, herzlichen Dank, den wir Allen schulden, die diesen Bänden ihre Mitarbeit und ihr Interesse zugewandt haben, mischt sich die Trauer um die Heimgegangenen. Über Robert Dohme, Julius Meyer, Hermann Grimm, Friedrich Lippmann — um nur die an der Leitung der Zeitschrift Beteiligten zu nennen — hat sich früh das Grab geschlossen und uns ihres Rates, ihres Beistandes beraubt. Auch denken wir mit Wehmut Hans Reimers, des Chefs der Weidmannschen Buchhandlung und ersten Verlegers dieser Blätter, der dann in den Chefs der Groteschen Verlagsbuchhandlung gleich hoch gesinnte, dieser Zeitschrift mit unermüdlicher Hilfsbereitschaft zugewandte Nachfolger gefunden hat. In ihnen wie in den Leitern der Reichsdruckerei und ihrer chalkographischen Abteilung, die durch fünfundzwanzig Jahre nicht müde geworden sind, alle die oft unbequemen Anforderungen einer solchen Kunstzeitschrift zu erfüllen, dürfen wir hoffen, auch für die Zukunft den unentbehrlichen äußeren Anhalt für unser Unternehmen zu finden.

Es ist eine glückliche Fügung, daß dieser Band mit der Veröffentlichung der Mschatta-Fassade abschließt, die, ein Geschenk Seiner Majestät des Sultans an Seine Majestät den Kaiser und König und von Allerhöchstdemselben den Königlichen Museen überwiesen, in dem Kaiser Friedrich-Museum ihre Aufstellung gefunden hat. So darf dieser Band als eine vielleicht nicht unwillkommene Festgabe zur Eröffnungsfeier des glücklich vollendeten Baues dargeboten werden.

Als im Jahre 1830 das Alte Museum am Lustgarten eröffnet wurde, konnte es den öffentlichen Kunstbesitz so gut wie vollständig aufnehmen. Aber der Rahmen war bald gesprengt und nach einer

Reihe anderer Erweiterungen ergab sich die Errichtung eines eigenen Gebäudes für die Malerei und Plastik der christlichen Zeit in ihrer bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts reichenden Entwickelung als die aussichtsvollste und fruchtbarste Lösung der Fragen, die in der Gestaltung der Berliner Kunstsammlungen hervorgetreten waren. Der Erlauchte Protektor der Museen, der diesen Fragen in den siebziger und achtziger Jahren mit regster Teilnahme und gründlicher Einsicht gefolgt war, entschied Sich für diesen Plan und gab ihm noch in den schweren Leidenstagen Seiner Regierung durch einen Allerhöchsten Erlaß vom 6. April 1888 die Königliche Sanktion. Der Hohe Erbe Seines Thrones wurde auch der Erbe Seiner Pläne. Die mannigfachen Schwierigkeiten, die sich der Ausführung des auch von Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich mit besonderer Teilnahme verfolgten Baues entgegenstellten, fanden ihre entscheidende Lösung, als des regierenden Kaisers und Königs Majestät im Jahre 1896 die von dem Geheimen Oberhofbaurat Ihne aufgestellten Pläne zu genehmigen und ihre Ausführung zu befehlen geruhten. Die eigentümliche Lage und Gestaltung des Bauplatzes verursachte manche Schwierigkeiten, die nur durch das Zusammenwirken aller beteiligten Verwaltungen glücklich überwunden wurden; die Mittel waren von der Landesvertretung im vollen erforderlichen Umfang bewilligt worden, und die Stadt Berlin übernahm es, die Brücken über Spree und Kupfergraben, die den Bau allererst zugänglich machen sollten, herzustellen.

Es kann die Aufgabe und die Absicht dieser Blätter nicht sein, dem öffentlichen Urteile darüber vorzugreifen, was der Künstler und was die Verwaltung unserer Sammlungen in dem neuen Bau geleistet haben. Das Ziel, nach dem Alle mit allen Kräften gestrebt haben, war dahin gerichtet, den von nah und fern hieher zusammengetragenen Kunstwerken der Vergangenheit eine neue, ihnen gemäße Heimat zu schaffen und so ihre Wirkung auf die Gegenwart zu erleichtern, zu vertiefen und zu steigern. Ist es einigermaßen gelungen, dieses Ziel zu erreichen, so darf das Kaiser Friedrich-Museum sich rühmen, die Absichten des unvergeßlichen Kaisers, dessen Namen es zu tragen die Ehre hat, zu erfüllen, und der Lösung der Aufgabe sich zu nähern, die sein Erhabener Stifter ihm stellt.

Wieviel aber auch zu tun noch übrig sein mag, so werden am heutigen Tage mit Allen, die an dem Werk mitzuarbeiten berufen waren, auch weite Kreise unseres Volkes sich zu tiefem, unverbrüchlichem Dank an Seine Majestät den Kaiser und König vereinigen, dessen tatkräftiger Fürsorge und freigebiger Gnade das neue Werk mehr schuldet, als in kurzen Worten zu sagen ist, und der Seine starke Hand auch ferner schützend, schirmend und fördernd darüber halten wolle.

Berlin am 18. Oktober 1904.

Fünfundzwanzigster Jahrgang Nr. 1 1. Januar 1904

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1903

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie übernahm vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein das Bild von GEERTGEN TOT ST. JANS mit der Darstellung des Täufers Johannes, das auf der Brügger Ausstellung von 1902 bekannt wurde. Diese Erwerbung ist bereits ausführlich gewürdigt in einem Aufsatze, der im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. erschienen ist.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

Die Abteilung erwarb im verflossenen Quartale mehrere Bildwerke der italienischen Frührenaissance, nämlich:

1. Die Bronzestatuette einer sitzenden schlafenden Nymphe von ANDREA RICCIO. Das Stück ist ein besonders schöner, prachtvoll patinierter Guß eines sonst nicht bekannten Modells, das wahrscheinlich als Gegenstück erfunden ist zu der Statuette eines sitzenden, flötespielenden Satyrs, von der das einzige bekannte Exemplar aus der Sammlung Fortnum in das Ashmolean-Museum zu Oxford gekommen ist.

2. Die Marmorstatue des Königs David, eine florentinische Arbeit aus der Zeit des Übergangs vom XIV. zum XV. Jahrhundert. Die Figur ist am ehesten dem ANTONIO DI BANCO zuzuschreiben.

3. Das alt bemalte Terrakottarelief einer figurenreichen Kreuzigung in der alten gotischen Rahmung, mit vielen dramatisch bewegten Gestalten. Das interessante Werk zeigt in eigentümlicher Mischung gotische Züge und Eigenschaften der entwickelten Frührenaissance. Der Meister ist einer der Florentiner Tonbildner vom Anfang des Quattrocento, der auf der Stilstufe des Quercia steht.

An Geschenken von ungenannten Gönnern sind zu verzeichnen:

1. Kleine weibliche Bronzebüste um 1560, dem JACOPO SANSOVINO verwandt.

2. Ein Altarvorsatz mit der Kreuzigung, französisches Marmorrelief vom Ende des XIV. Jahrhunderts.

3. Silberne Plakette, einen Flußgott darstellend, wahrscheinlich deutsche Arbeit um die Mitte des XVI. Jahrhunderts.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

Jungmykenischer Votivgegenstand. Drei bienenkorbförmige Gefäße sitzen auf einer Basis. Jedes hat oben eine viereckige Öffnung, über der ein wohl als Deckel gedachtes Plättchen vorspringt. Aus Korinth.

Fragment eines Pithos mit Rest einer eingetieften vorgriechischen, wohl altkretischen Inschrift. Aus Oreos.

Gelbes monochromes Gefäß in Form eines Granatapfels. Darauf eingetieft teils bogenförmig, teils gerade verlaufende Reihen senkrecht nebeneinandergestellter kleiner Wellenlinien und Ornamente in Form der Dipylonschilde. Aus Theben.

Große bauchige Dipylonkanne mit engem Hals und dreigeteilter Mündung. Auf dem Henkel plastische Schlange, auf der Schulter zwei Warzen. Bedeckt mit geometrischen Ornamenten. Am Halse Reigen von Männern. Aus Athen.

Kugelige Deckelbüchse korinthischer Fabrik mit umlaufenden Tierstreifen. Auf der Schulter zwei monumental wirkende weibliche Masken. Aus Korinth.

Schlauchförmiges Salbgefäß mit Darstellung eines Reiters. Das Pferd ist in Umrißzeichnung gegeben. Aus Böotien.

Großes kugeliges Salbgefäß mit Fußring, wohl böotischer Fabrik. Ionischer Silen mit menschlichen Füßen, zwei dickwanstige Kobolde, zwei weitere Kobolde dieser Art, aber mit Pferdeschwänzen. Aus Böotien.

Gegenstück des vorhergehenden Gefäßes. Kleine menschliche Figur und ein Schwan zwischen zwei Sirenen. Aus Böotien.

Ornamental verzierte feine Pyxis mit Deckel. Aus Böotien.

Gefäß in Form eines Vogels mit Löwenkopf. Aus Tanagra.

Omphalosschale. Innen ein Fries von Schwänen und Strichgruppen zur Raumfüllung. Aus Böotien.

Kleiner, schwarz gefirnißter Teller. In weißer Deckfarbe eine Sirene aufgemalt. Ringsum ein roter Kreis. Aus Attika.

Schwarzfigurige attische tiefe Schale mit abgesetztem Rand. Außen ein Gelage, innen laufender Krieger. Aus Griechenland.

Schwarzfigurige Lekythos. Sphinx auf Postament, rechts und links je ein stehender und ein sitzender Mann im Mantel. Aus Griechenland.

Schwarzfiguriger Skyphos böotischer (?) Fabrik. Auf beiden Seiten dieselbe Darstellung: Dionysos mit großem Zweig und Trinkhorn sitzt auf einem weiblichen, blondhaarigen Seewesen, das in einen großen Fischleib endigt. Aus Böotien.

Streng rotfigurige Schale des epiktetischen Kreises. Nur Innenbild: Silen mit einer Spitzamphora nach rechts laufend. Ringsum die Inschrift E/\PAΦSE/V. Aus dem griechischen Kunsthandel.

Streng rotfigurige Pyxis. Auf dem Deckel ein Pony. Aus dem Piräus.

Kleiner rotfiguriger Krater jüngeren Stiles. Die Figuren sind mit breitem Pinsel gemalt. Vorn Demeter stehend, Athene sitzend und Aphrodite mit Spiegel stehend. Auf der Rückseite Mantelfiguren. Diese sowie die Figur der Aphrodite sind gar nicht ausgeführt. Aus Vuliagmeni in Attika.

Schlanker, rotfiguriger Krater böotischer Fabrik, etwas fragmentiert. Darstellung: Kentaurenkampf. Aus dem griechischen Kunsthandel.

Ausgußgefäß in Form einer zylindrischen Büchse mit Bügelhenkel. Auf dem Deckel Hund und Hase, auf der senkrechten Wandung je zwei Schwäne zu den Seiten eines Beckens und Lorbeerkranz. Art der Kabirionvasen. Aus Böotien.

Hellenistische Kanne mit scharf absetzender Schulter. Weißer Überzug. Auf der Schulter in rotbraunem Firnis gemalt Beutel, Kränze und Syrinx. Aus dem griechischen Kunsthandel.

Kanne derselben Art, mit rundlichem Körper. Auf der Schulter Kränze, Vogel und Spitzamphora. Aus Anthedon.

Reliefmedaillon einer hellenistischen tiefen Schale. Mit rotbraunem Firnis überzogen. Mädchen mit Leier auf einem Felsen sitzend, hinter ihr auf dem Felsen ein Athenaidol, vor ihr ein kleiner Eros. Aus Kleinasien.

Fragment eines reliefgeschmückten flachen, mit rotem Firnis überzogenen Tellers. Unter einem Baum, der ganz in der Art der hellenistischen Reliefs behandelt ist, ist der Kopf und die Hände eines Satyrs erhalten. Seine Handlung ist nicht ganz klar. Über ihm kauert ein Eros. Über diesem ist noch der Ellbogen einer weiteren Figur erhalten. Gefunden auf dem Nymphenhügel in Athen.

Rotfiguriger apulischer Glockenkrater des älteren Stiles. Auf der Vorderseite Flötenspieler in langem, verziertem Gewand, nackter tanzender Knabe mit übermäßig großem Kalathos auf dem Kopf, und Artemis. Aus Rugge bei Lecce.

Rotfiguriger apulischer Glockenkrater des jüngeren Stiles. Auf der Vorderseite Eros auf Felsenküste sitzend und angelnd. Links oben sitzt ein jugendlicher Satyr mit Schale, rechts steht ein Mädchen mit Kranz und Zweig. Aus Rugge bei Lecce.

Rotfiguriger apulischer einhenkliger Napf des jüngeren Stiles. Um den Bauch Fries dekorativer Figuren. Aus dem italienischen Kunsthandel.

Fragment eines großen rotfigurigen Gefäßes der Fabrik von Falerii. In der Technik der attischen Ware sehr nahestehend. Erhalten die Chimära und Rest des Perseus auf dem Pegasos. Aus Falerii.

Schwarz gefirnißter flacher Teller kampanischer Fabrik mit eingeritzten und gepreßten Ornamenten. Aus S. Maria di Capua.

Sechs alte Buccherogefäße. Vier von ihnen mit reichen, eingeritzten Ornamenten bedeckt. Aus dem italienischen Kunsthandel.

Große fragmentierte Hydria der klazomenischen Fabrik. Am Henkel große plastische weibliche Masken. Um den Bauch Reigen von Frauen und Tierfries, auf der Schulter Krieger auf Gespann, andere Krieger und Frauen. Am oberen Ende des Bauches der Streifen mit den Halbmonden. Dazu Scherben anderer Gefäße. Aus Klazomenä.

Große fragmentierte Hydria klazomenischer Gattung. Sie erscheint wie ein Gegenstück der vorhergehenden. Um den Hals Sirenen und Kraniche, auf der Schulter Hahnenfries und Sirenen neben Palmetten-Lotoskreuz. Auf dem Bauch ähnliche Darstellung wie bei der vorhergehenden. Aus Unterägypten.

Für die Sammlung der Terrakotten:

Altkretische Stierfigur, ganz naturalistisch aus freier Hand gearbeitet. Hinterteil, Füße und Hörner fehlen. Aus Herakleion (Kandia).

Römische, mit braunem Firnis überzogene Lampe, fragmentiert. Hirt, Flöte blasend, umgeben von zahmen und wilden Tieren (Orpheus?). Aus Kleinasien.

Ziegelfragment. Darauf der Stempel

F A Σ T
O Y K P I T
[O Y]

Aus Thisbe.

Ziegelfragment mit dem Stempel

Σ Ω T I M O Y

Aus Athen.

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen

Oberteil einer sehr alten Bronzefigur. Der Kopf ist mit spitzer Mütze bedeckt. Der linke Arm war angenietet. Aus Amorgos.

Die drei Henkel einer alten Bronzehydria. An den Ansätzen weibliche Büsten mit Polos und flügelartig hinter den Ohren abstehenden Haarsträhnen. Schöne glänzend grüne Patina. Im Innern ist der Gußkern geblieben. Aus Epirus.

Zwei Steingefäße der vorgriechischen Inselkultur. Aus dem griechischen Kunsthandel.

i. V.
ZAHN

D. KUPFERSTICHKABINETT

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

JACOB BINCK. Die Gerechtigkeit. B. 57. — Ornament. B. 87. — Bildnis des Lucas Gassel. B. 93.

DIRK VAN STAR (Vellert). Der hl. Bernhard, die Madonna anbetend. B. 8.

LUCAS VAN LEYDEN. Wappen. B. 167.

JAN LIVENS. Bildnis des Jacob Gouter. B. 59, Rovinsky II. Zustand.

GILLIS NEYTS. Ansicht von Lille. B. 10.

B. HOLZSCHNITTE

Deutsche Schule XV. Jahrh. Christus und die Seele (vgl. Schreiber II Nr. 1837). Mit xylographischem Text. Altkoloriert.

Deutsche Schule XV. Jahrh. Schrifttafel mit drei Totenschädeln und mit dem Christkind auf einem Kissen sitzend. Mit xylographischem deutschem und lateinischem Text.

LUCAS CRANACH. Christus mit der Weltkugel. B. 23. — Apostel Paulus. B. 24. — Apostel Andreas. B. 25. — Apostel Jakob d. Ä. B. 26. — Johannes der Evangelist. B. 27. — Apostel Bartholomäus. B. 29. — Apostel Thomas. B. 30. — Apostel Matthäus. B. 31. — Apostel

Jakobus d. J. B. 32. — Apostel Petrus. B. 36. 10 Blatt einer unbeschriebenen Ausgabe mit typographischem deutschem Text auf dem rechten Rand.

Derselbe. Apostel Thomas. B. 30, in einer Umrahmung.

C. BUCH MIT HOLZSCHNITTEN

JOHANN STUMPF. Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten .. Chronick. Zürich 1548. Fol.

D. ZEICHNUNGEN

ALBRECHT DÜRER. Die drei Bauern und Bauer und Bäuerin. Vorstudie zu den Kupferstichen B. 83 und 86. Federzeichnung. 190 mm hoch, 223 mm breit.

NICOLAUS MANUEL DEUTSCH. Landsknecht in einer Umrahmung. Mit dem Monogramm bezeichnet. Aquarellierte Federzeichnung. 309 : 212. Auf der Rückseite ein geschriebenes Gedicht.

Deutsche Schule Anfang des XVI. Jahrh. Die Gefangennahme des Paulus und Silas. Getuschte Federzeichnung. 284 : 185.

PETER PAUL RUBENS. Studie zu einer Anbetung der Hirten. Kreidezeichnung. 81 : 287.

REMBRANDT. Die Darstellung Christi im Tempel. Kreidezeichnung. 143 : 153.

L. BRAMER. Gefangene. Bezeichnet. Getuschte Federzeichnung. 353 : 268.

Werke neuerer Kunst

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

KLINGER, MAX. Menukarte zum XVIIe Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale à Dresde. Probedruck und endgültiger Zustand.

LEIBL, WILHELM. Leibls Tante. Geschenk der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin. — Maler Sperl. — Junge mit Krug. — Maler Wopfner. — Mädchen aus Aibling.

LABOSCHIN, SIEGFRIED. Weiden im Schnee. — Fischerhütten auf Mönchgut.

MÉRYON, CHARLES. Rue Pirouette aux Halles. W. 30 II, B. 24 II.

WHISTLER, JAMES MAC NEIL. Millbank. W. 57 I. — Tyzac, Whiteley & Co. W. 39.

B. HOLZSCHNITTE

MILLET, FRANÇOIS. La Bergère assise. Ber. 33.

C. LITHOGRAPHIEN

MILLET, FRANÇOIS. Le Semeur. Ber. 23.

176 lithographische Inkunabeln aus dem Nachlaß von Wilhelm Reuter.

D. ILLUSTRIERTE BÜCHER.

Hey, Wilhelm. Das Leben eines Kriegspferdes. Mit Radierungen von MAX PRÄTORIUS. Gotha 1851. 4°.

Horwitz, H. J. Hans in allen Gassen. Mit Illustrationen von TH. HOSEMANN. Berlin o. J. 4°.

Speckter, Otto. Fünfzig Fabeln für Kinder. — Noch fünfzig Fabeln für Kinder. Hamburg o. J. 2 Bände. 8°. Mit Radierungen und lithographischen Federzeichnungen.

Wolff, Heinrich. Radierungen, Lithographien, Holzstiche. Königsberg 1903. Fol.

The Grave, a Poem. Illustrated by twelve etchings executed by LUIGI SCHIAVONETTI, from the Original inventions of William Blake 1808. London 1813. 4°.

Strang, William. The Earth Fiend. London 1892. Fol.

i. V.
SPRINGER

E. MÜNZKABINETT

Seine Majestät der Kaiser und König haben den Sammlungen gnädigst ein Bronzeexemplar der gelegentlich der Einweihung des Christusportales der Kathedralkirche in Metz ausgegebenen Medaille geschenkt.

Durch das dankenswerte Entgegenkommen einer Anzahl Freunde unserer Museen und einen namhaften Beitrag, den Fräulein Elise Königs als Geschenk überwies, ist es möglich geworden, dem Münzkabinett die Erwerbung von fünf Goldmedaillons zu sichern, die angeblich aus einem im Jahre 1902 bei Abukir gemachten Funde stammen. Das Münzkabinett gelangt damit in den Besitz einer durch Prägung hergestellten Gattung von Medaillen, die bisher nur durch die berühmten drei Pariser Goldmedaillons aus dem Funde von Tarsus bekannt war. Diese in jeder Beziehung merkwürdigen Medaillons gehören gleich anderen mit ihnen zusammen gefundenen ähnlichen Stücken zu den größten Prägungen, welche uns aus dem Altertum erhalten sind: ihr Durchmesser beträgt 48—60 mm, das Gewicht

schwankt zwischen 65 und 112 g. Wie Herr Mowat in Paris jetzt nachgewiesen hat, waren sie dazu bestimmt, als Preismedaillen an diejenigen verteilt zu werden, die in den zu Ehren Alexanders des Großen unter Kaiser Gordianus III. veranstalteten Olympischen Spielen als Sieger hervorgingen. Ihre Darstellungen beziehen sich denn auch fast alle auf den siegreichen Makedonier und sein Haus. Drei zeigen das Porträt des Königs in verschiedener Auffassung, ein Mal als nach vorn gewendetes Brustbild im Waffenschmuck, aber barhäuptig mit wallendem Haar, während die Rückseiten mit Darstellungen der Siegesgöttin geschmückt sind. Auf dem vierten erscheint ein zartes Frauenbild, durch Scepter und Schleier als Königin gekennzeichnet, ohne Zweifel Olympias, die Mutter Alexanders; die Kehrseite stellt eine Nereide dar, die, auf dem Rücken eines prächtig gezeichneten Seestiers sitzend, über das Meer getragen wird. Auf dem fünften Medaillon ist einerseits ein wundervolles Brustbild des Kaisers Caracalla im Panzer mit geschultertem Speer dargestellt, andererseits die Siegesgöttin, wie sie dem jugendlichen Alexander Helm und Schild überreicht. Von diesen Medaillen tragen drei die Aufschrift ΒΑϹΙΛΕΩϹ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟV, eine ΒΑϹΙΛΕVϹ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟϹ.

Das Königl. Kultusministerium hat die Patrizen und Prägestempel zu der Taufmedaille von Bosselt überwiesen. Weitere Geschenke verdanken wir, außer dem oben erwähnten von Fräulein Elise Königs, den Herren Geh. Regierungsrat Friedensburg, S. Hahlo, Heinrich in Charlottenburg, Gymnasialdirektor Jordan in Wernigerode, Regierungsrat von Kühlewein (Medaille auf die silberne Hochzeitsfeier, hergestellt von Deitenbeck), Hofgraveur Otto, Sautter in Hundersingen, Bildhauer P. Sturm in Leipzig, Medailleur A. Werner.

Der gesamte Zuwachs beträgt 5 griechische, 2 mittelalterliche, 6 neuzeitliche Münzen, 8 Medaillen und 4 Stempel.

MENADIER. DRESSEL

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die in der Totenstadt des heutigen Abusir el-mäläq und in den Schutthügeln von Eschmunēn unternommenen Ausgrabungen haben außer der Ausbeute an Papyrus und papyrushaltiger Kartonnage auch der Sammlung ägyptischer Altertümer manchen schönen Zuwachs gebracht.

Das Hauptstück ist die fein ausgeführte und bis auf Kleinigkeiten vortrefflich erhaltene Holzfigur eines stehenden, unbekleideten Mädchens. Die rechte Hand hat das reiche Haar zurückgeschoben und spielt an dem großen Ohrgehänge, die linke, die vor der Brust ruht, trägt ein Kätzchen, dessen Schwanz lang herunterhängt. Das hübsche Figürchen ist eine Arbeit der 18. Dynastie (um 1500 v. Chr.) und diente als Griff eines Handspiegels. Die Verbindung mit der jetzt fehlenden bronzenen Spiegelplatte bildete der »Salbkegel«, den das Mädchen nach der Sitte der Zeit auf dem Kopfe trägt.

Ein Büchschen für Augenschminke mitsamt dem Schminkgriffel ist bei der Figur gefunden.

Aus der großen Anzahl von Särgen, die zumeist etwa den Jahrhunderten um Christi Geburt entstammen, ist ein Teil dadurch merkwürdig, daß sie recht deutlich den Zustand der Verwilderung zeigen, in dem sich damals das Handwerk der ägyptischen Sargfabrikanten befand. In anderer Weise interessant sind zwei Särge, deren Deckel das Stuckbild des Verstorbenen in der Tracht der Lebenden zeigt.

Als Geschenk erhielt die Abteilung von Herrn Dr. O. Rubensohn einige jener großen Kalksteinwürfel aus römischer Zeit, deren Seiten je eine vertiefte Form aufweisen. Der Zweck dieser Steine ist unbekannt. Die neu erworbenen tragen einen Typus, der in unserer Sammlung bisher noch nicht vertreten war.

Für kleinere Geschenke sind wir Frau Dr. Borchardt und den Erben des Herrn Geheimrats R. Virchow zu Dank verpflichtet.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Eine hervorragende Bereicherung ihrer Sammlungen verdankt die Vorderasiatische Abteilung der Generalverwaltung des Louvre, welche ihr einen Gipsabguß der berühmten Gesetzesstele Hammurabis als Geschenk übersandte. Ferner schenkte Herr Professor Dr. Moritz in Kairo eine von ihm selbst in Ǧebêl aufgefundene phönizische Tonlampe.

Erworben wurden 261 meist altbabylonische Tontafeln, unter ihnen je ein Kontrakt aus der Zeit des Kossäerkönigs Bitiliašu und des Königs Sanherib.

Die Photographieensammlung wurde durch Aufnahmen von den Ausgrabungsstätten und den Funden der babylonischen Expedition wiederum beträchtlich vermehrt.

DELITZSCH

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Generalsekretar des Kaiserl. Deutschen Archäologischen Instituts Prof. Dr. Alexander Conze in Berlin: Gelzer, Pergamon unter den Byzantinern und Osmanen. Berlin 1903. (Separatabdruck.)

Generaldirektion der Königl. Sammlungen in Dresden: Berichte aus den Königl. Sammlungen, 1902.

Se. Exzellenz Herr Generaldirektor Dr. R. Schoene: M. Τσακυρόγλος, Τὰ Σμυρναϊκα ἤτοι ἱστορικὴ καὶ τοπογραφικὴ μελέτη περὶ Σμύρνης. Smyrna 1876. — Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη τῆς Εὐαγγελικῆς σχολῆς. Περίοδος II, 1; III, 1—2. Smyrna 1876—80. — La pinacoteca e la villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo. 2ª edizione. Bergamo 1858.

Herr Prof. Dr. Konrad Burdach in Berlin: K. Burdach, Bericht über Forschungen zum Ursprung der neuhochdeutschen Schriftsprache und des deutschen Humanismus. Berlin 1903. (Separatabdruck.)

Graf H. Schack-Schackenburg auf Schackenburg bei Möggeltondern (Provinz Schleswig-Holstein): H. Schack-Schackenburg, Das Buch von den zwei Wegen des seligen Toten. T. 1. Leipzig 1903.

Herr Provinzialkonservator der Provinz Sachsen Dr. Döring: Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt. Magdeburg 1903.

Herr Prof. Zwetaieff in Moskau: A. H. Schwarz, Kurze Beschreibung der altgriechischen Tongefäße im Besitze der K. Moskauer Universität. Moskau 1890. (In russ. Sprache.)

Herr Th. Graf in Wien: Katalog zu Th. Grafs Galerie antiker Porträte aus hellen. Zeit. Wien 1903.

Deutsche Orient-Gesellschaft: Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft, 4: F. H. Weißbach, Babylonische Miscellen. Leipzig 1903.

Heidelberger Schloßverein: Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. IV, 3—4. Heidelberg 1903.

Historische Landeshalle für Schleswig-Holstein. Katalog der Porträtsammlung. Gruppenbilder. Kiel 1903.

Geschichte der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen in Basel. 126. Jahrg. 1902. Basel 1903.

Internationale Ausstellung für Photographie und Graphische Künste. (Katalog.) Mainz 1903.

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Der Königlich Sächsische Geheime Hofrat, Herr Professor Dr. Arthur Baeßler, hier, hat zugunsten des Museums für Völkerkunde eine Stiftung von 100000 Mark errichtet, welche unter dem Namen Arthur Baeßler-Stiftung dazu dienen soll, 1. ethnologisch vorgebildete Reisende im Interesse des Museums in erster Reihe nach der Südsee zu entsenden, und 2. die Ergebnisse dieser Reisen zu bearbeiten und zu veröffentlichen.

Derselbe hat ferner eine große Sammlung von Schädeln von polynesischen Inseln, sowie eine im Museum bereits befindliche Leihgabensammlung aus Kolumbien und Peru, darunter zwei äußerst wertvolle Goldhelme, desgleichen eine Bronzestatue und eine in Erz gegossene alte einheimische Nachbildung eines Leopardenschädels aus Benin als Geschenk überwiesen.

INDIEN

Geschenke. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Professor Dr. Bastian: Fünf Gipsabgüsse von Reliefs aus Ceylon. — Herr Seton-Karr in Wimbledon: Neun Steingeräte aus Südindien.

Ankäufe. Eine kleine Sammlung ethnographischer Gegenstände der Sĕmang von der Halbinsel Malāka.

CHINA

Geschenke. Herr Kaznakow in Petersburg: Gipsabguß einer lamaistischen Druckplatte, mit Abbildungen der Drachenkönige

(nâgarâja). — Herr A. von Lecoq: Schnupftabak aus Canton und einige eßbare Vogelnester (yen-wo). — Kaiserliches Gouvernement Kiautschou: Gewehre, Pistolen, Fisch- und Vogelnetze.

Ankäufe. Ein gesticktes Bild (Bambusgebüsch, nach einem Originalgemälde des jetzigen Kaisers), aus dem Besitze der Kaiserin-Tante stammend; ihr Siegel oben in der Mitte. Unten 2 Gedichte von Hsü-fu bzw. Wu shumei, datiert chia-wu = 1894. Ein Bild auf Seide, vom jetzigen Kaiser gemalt (yü-pi), datiert wu-hsü = 1898, links Gedicht von Hsü-ch'i. — Vier Amulette aus Porzellan und Elfenbein mit mandschurischen und chinesischen Aufschriften (bolgomi targa = chai-chieh); ein desgl. aus weißem Nephrit mit Darstellung des Genius des langen Lebens, Rückseite: das Zeichen shou = langes Leben; zwei desgl. aus weißem Nephrit mit bildlichen Darstellungen und Texten in Kursivschrift. — Eine emaillierte Wasserpfeife.

Leihgaben. Zwei Kultfiguren: die Tempelschutzgottheit Wei-t'o und der »dickbäuchige Maitreya«; eine Wallpistole von der Großen Mauer, datiert Yung-lo, 19. Jahr = 1421 und Lung-ch'ing 3. Jahr = 1569; Lotosblütenblatt (aus Kupfer mit lamaistischer Gottheit) als Probe der unzähligen Lotosblütenblätter an einem jetzt zerstörten Lotossitz (padmâsana). Aus einem Tempel nördlich vom Lotosteich, Peking, von Herrn Oberleutnant Winterfeld in Halensee.

JAPAN

Geschenke. Herr A. von Lecoq: Eine Karte der Provinz Musashi. — Herr Dr. Nakamura: Einen historischen Atlas von China, betitelt »Shina kyôiki enkaku zu« und herausgegeben von Shigeno und Kawada. — Herr A. von Lecoq: Zehn Schwertgriffzierrate (menuki).

Ankäufe. Ein Bild: aus der Schlacht heimkehrender Krieger, gemalt Bunkyū kanoto tori = 1861 n. Chr. — Ein zerlegbares Modell einer Shôgun-Yacht. — Fortsetzung des großen kunstgeschichtlichen Werkes Kokkwa. — Ethnographica, Photographien.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Dr. Kersting, hier: In Ergänzung zahlreicher früherer Zuwendungen, eine weitere Sammlung aus Togo von sehr großem Werte. — Herr Leutnant Buddeberg, hier: Zwei mit Haut überzogene geschnitzte Köpfe der Keaka. — Herr Königlicher Hofkonservator A. Hoffmann, hier: Einen Keaka-Kopf und einen Halsschmuck mit Pantherzähnen. — Herr Leutnant Gellhorn, hier: Einen geschnitzten und mit Haut überzogenen Doppelkopf und einen hervorragend schönen und interessanten geschnitzten Hauspfeiler, beide von den Bangwa. — Herr Oberleutnant Göhring in Rasselstein: Eine größere Anzahl alter Schnitzwerke aus Urua. — Herr Hauptmann Engelhardt in Zittau: Fünfunddreißig geschnitzte und bemalte Hausbretter.

Herr Legationsrat Dr. Zimmermann, hier, stellte einen in seinem Besitze befindlichen Beninteller zwecks Abformung zur Verfügung.

Ankauf. Eine große Sammlung aus Angola, sowie ein Elfenbeinkopf, ein Bronzekopf und ein Schwertmesser aus Benin.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr C. Wiese in Tete (Sambesi), im Anschluß an zahlreiche frühere Zuwendungen: Eine wertvolle Sammlung von den Senga und Maravi. — Herr Leutnant Willmann in Dar-es-Salâm: Eine Serie von Zaubergeräten der Wanyamwesi. — Herr W. Zencke, Bezirksamtssekretär aus Deutsch-Ostafrika, z. Z. hier: Eine Sammlung von den Konde und Wasafua.

Durch Tausch mit der Deutschen Kolonial-Gesellschaft konnten mehrere sehr wichtige Stücke von den Makonde und Wangindo sowie aus Uganda erworben werden.

Unter gütiger Vermittelung von Herrn Dr. Jannasch hier wurde eine Sammlung aus dem Somâl-Land und aus Abessinien käuflich erworben.

SÜDAFRIKA

Geschenk. Herr Finanzdirektor Pahl, hier: Ein Armring der Buschmänner am Ngami-See.

Ankauf. Eine durch besonders gute Angaben ausgezeichnete Sammlung aus Deutsch-Südwestafrika von etwa 300 Nummern.

OZEANIEN

Ankauf. Größere Serien aus dem südlichen Neu-Britannien und einzelne alte Stücke aus Tonga, Samoa und Hawaii.

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr E. Schierholz in Varrel: Eine Anzahl Steinpfeilspitzen.

MITTELAMERIKA

Geschenke. Herr Heinrich Dufour in Neuhaldensleben: Eine Satteltasche der Otomi, zwei Hüte und ein Korb aus der Umgegend der Stadt Mexiko. — Herr Dr. Jakob Schoembs, hier: Köpfe aus Ton und andere Altertümer sowie einige moderne Tonfiguren aus Guatemala, dem Gebiet zwischen der Hauptstadt und Mixco. — Herr Eduard Gehring, hier: Beim Vulkanausbruch geschmolzenes Glas und Photographien der Trümmer von St-Pierre, Martinique.

SÜDAMERIKA

Geschenk. Herr Kapitän August Hilliges in Heckelberg: Ein Steinbeil vom Alto Juruá, Waffen, Schmuck, Tongefäße und anderes vom oberen Ucayali, ein besonders interessanter Webstuhl der Piro. — Herr Dr. E. Larrabure y Unanue, peruanischer Minister des Auswärtigen Amts: Eine Karte von Peru, verfaßt von Eduardo Higginson, Konsul von Peru.

Ankauf. Grabfunde, insbesondere kleine tägliche Gebrauchsgegenstände und einige deformierte Schädel aus der Gegend von Tacna und Arica, Nordchile.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Gemeindevorsteher Jaap in Schweinekofen: Bronzepinzette von Schweinekofen, Westpriegnitz. Herr Ökonom Harm in Klein-Berge: Bronzen und Tongefäße aus Hügelgräbern von Klein-Berge, Westpriegnitz. Herr Lehrer Grosse in Berlin: Slawische Scherben vom Rundwall bei Zahsow, Kr. Kottbus; Flintgerät und Scherben von Klein-Ströbitz, Kr. Kottbus. Herr Pastor Fricke in Drahnsdorf und Herr Pastor Hanf in Wildau: Urne und Beigefäße von Liedekahle, Kr. Luckau. Herr Photograph Zeisig in Perleberg: römische Urne mit Beigaben aus Bronze und Eisen von Lenzen, Westpriegnitz. Herr Lehrer Warnack in Sperenberg: Einbaum aus dem Krummen-See bei Sperenberg, Kr. Teltow. Herr Förster Fischer in Vorwerk Damm bei Friesack: geschliffenes Feuersteinbeil von Damm bei Friesack, Kr. Westhavelland. Herr G. Hintze in Friesack: Steinbeil, zwei Behausteine und Tonscherben aus dem Klessener Zootzen bei Friesack, Kr. Westhavelland. Herr Waldwärter W. Wetzel in Klessener Zootzen: Tonscherben vom Ringwall im Klessener Zootzen bei Friesack, Kr. Westhavelland.

Von der Kommission zur Aufteilung der Domäne Dahlem in Berlin: Urne und eiserne Fibel von Dahlem, Kr. Teltow.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Topfscherben von Drahnsdorf und Liedekahle, Kr. Luckau. Urnen, Topfscherben nebst Beigaben, Mahlstein von Klein-Berge, Westpriegnitz. Tongefäße und Scherben von Zehden, Kr. Königsberg (Neumark). Tongefäße, Scherben, Skelett von Schwiebus (Stadtforst). Urne mit Deckel, Bronzenadel, Beigefäß und Scherben von Muschten, Kr. Züllichau. Tonscherbe von Sperenberg, Kr. Teltow.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Dr. Franz Weinitz in Berlin: Bronzefund von Rossenthin, Kr. Kolberg. Herr Konservator Ed. Krause in Berlin: Feuersteindolchspitze von Kloster auf Hiddensee, Rügen. Herr Dr. Ad. Heilborn in Steglitz: zwei Flintmesser von Hiddensee und zwei desgl. von Seehof, Rügen.

Vom Magistrat in Rummelsburg: Urne, Beigefäß und Deckel von Rummelsburg.

Ankäufe. Drei Flintbeile, zwei Pfeilspitzen von Flint, halber Steinhammer, slawische Scherben usw. von Pasewalk, Kr. Ückermünde. Flintmeißel aus Glowe auf Rügen.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr E. Metze in Steglitz: sieben Tongefäße, eine Tonklapper, ein Steinhammer, drei Nadeln, zwei Pfeilspitzen und zwei Knöpfe aus Bronze von Brockau, Kr. Breslau. Herr Hans von Schierstädt auf Saesgen, Kr. Grünberg: Feuersteinbohrer von Wenig-Lessen, Kr. Grünberg.

Dem Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau sind Grabfunde von Karmine, Kr. Militsch, Weidenhof, Kr. Breslau, Jordansmühl, Kr. Nimptsch zu verdanken.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Grabfunde von Jakobsdorf, Kr. Schweidnitz.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Von der Gutsverwaltung zu Pila: Bruchstücke einer Urne von Pila, Kr. Obornik.

Ankäufe. Tongefäße aus Ujazdowo, Kr. Fraustadt. Scherben von mehreren großen Gefäßen aus Bukwitz, Kr. Fraustadt. Tongefäße von Starkowo, Kr. Bomst. Steine, Flintsplitter und Rötel von verschiedenen Fundstellen der Umgegend von Fraustadt.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Ankauf. Urnen und Beigaben von der Marienmühle bei Neugut, Kr. Kulm.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Königlicher Landmesser und Kulturingenieur Lüdemann in Öbisfelde: Urne, Deckelschale und Beigaben aus Eisen, Bronze und Glas von Kricheldorf, Kr. Salzwedel. Herr Königlicher Museumsaufseher Juckoff in Berlin: Slawische Topfscherben und ein Knochenpfriemen von Merseburg. Herr Oberaufseher am Königlichen Museum Golm in Berlin: Tongefäß von Grassau, Kr. Schweidnitz. Frau von Plötz auf Döllingen: neun Tongefäße und Beigaben von Döllingen, Kr. Liebenwerda, ein Steinbeil, ein Rillenstein und ein Bronzering aus demselben Kreise.

Der Gemeindekirchenrat in Merseburg überwies ein neolithisches Gefäß mit Deckel vom Altenburger Friedhofe in Merseburg.

Ankäufe. Steinhacke, Flintgeräte und Reibstein von Cröbeln, Kr. Liebenwerda. Steingeräte, Bronzeschwert, Bronzefibel von Neumark, Bez. Halle.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung. Tongefäße von Prieschka, Kr. Liebenwerda.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Dr. Schierholz in Varrel: Urnen und Beigaben von Sulingen, Kr. Diepholz. Urnen, Beigefäße und Eisenreste von Loccum, Kr. Nienburg.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Vom Königlichen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten überwiesen: Funde von der »Hünen-« oder »Frankenburg« bei Bückeburg, Kr. Rinteln.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Herr Seminarlehrer Hinsen in Prüm: Römische Topfscherben von Weinsheim, Kr. Prüm.

Ankauf. Tongefäße und Scherben von Schreck, Siegkreis, und Dünnwald, Kr. Mülheim a. Rh.

ANHALT

Geschenk. Herr Baurat Toelpe in Zerbst: Steinhacke von Gr.-Alsleben, Kr. Ballenstedt.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr K. Kontik in Brüx: vier Photographien und zwei Skizzenblätter von Gegenständen des Brüxer Stadtmuseums. Museumsgesellschaft in Teplitz: Topfscherben, Flintsplitter und Klopfsteine von Kommern, Kr. Eger (Böhmen).

Ankäufe. Tongefäße, Bronzen, Perlen usw. aus Ungarn. Goldene Armspirale von Saaz, Böhmen.

FRANKREICH

Ankauf. Steingeräte und Tierknochen aus der Dordogne.

DÄNEMARK

Das Königliche Antiquarium überwies zwei von Herrn Apelt aus Kopenhagen geschenkte Nachbildungen der Goldhörner von Gallehus.

VOSS

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Geschenke

Herr James Simon: Teil eines Gerätes, Bronze. Italien. XVI. Jahrh.

Frau Kropff in St. Avold: Taufkleidchen. Mitte XIX. Jahrh. Porzellan- und Steingutgeschirr, Deutschland und England, erste Hälfte des XIX. Jahrh.

Überweisung

Im Allerhöchsten Auftrage durch Seine Durchlaucht den Fürsten Hohenlohe-Langenburg: Bronzemedaille zur Erinnerung an die Einweihung des Domportales in Metz.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Hofgoldschmied Schaper: Eine Anzahl moderner Schmuckgegenstände.

Sonderausstellung CIV
vom 30. August bis 27. September 1903

Ausstellung von Abbildungswerken des Königlichen Kunstgewerbe-Museums, umfassend alle seit dessen Bestehen herausgegebenen Veröffentlichungen mit Ausnahme solcher der Unterrichtsanstalt.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 76 Werke und 461 Einzelblätter vermehrt.

Unter den Geschenken sind hervorzuheben:

Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Albert Orth in Berlin überwies 200 photographische Darstellungen nach Entwürfen des verstorbenen Geheimen Baurat August Orth. Die in acht Kastenmappen sorgfältig geordneten Blätter werden als Zeugnisse des fast 50jährigen künstlerischen und bautechnischen Wirkens des Verewigten als Ganzes vereinigt bleiben und für die fachmännischen Besucher der Bibliothek ein wertvolles Studienmaterial bilden.

Herr Hugues Krafft in Paris überwies sein Buch: A travers le Turkestan russe, Paris 1902, ein stattliches Werk, das auch über die Volkstypen, die Baukunst und das Kunstgewerbe reiche Anschauung bietet.

Herr Julius Bard in Berlin: Friedrich Perzýnski, Der japanische Holzschnitt. Berlin 1903.

Herr Markus Behmer in Berlin: Oskar Wilde, Salome. Zeichnungen von Markus Behmer. Leipzig 1903.

Herr Arno Holz in Berlin: Arno Holz, Lieder auf einer alten Laute. Leipzig 1903.

Herr Professor E. Kumsch in Dresden: E. Kumsch, Mittelalterliche Flechtgewebe. Leipzig 1903.

Das Nordiska Museet in Stockholm: eine Anzahl neuerer Publikationen des Nordischen Museums in Stockholm.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten die Herren Markus Behmer (Berlin), Chickering & Sons (Boston), Professor Adolf Fischer (Zehlendorf), W. Grohmann (Berlin), F. W. Kleukens (Berlin), Eugen Mecklenburg (Berlin), Dr. G. Swarzenski (Berlin), Professor Julius Vogel (Leipzig), E. R. Weiß (Hagen).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um fünf Werke und 21 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenk ist zu verzeichnen:

Frau Clara Kropff in St. Avold: zwei Stammbücher aus dem Ende des XVIII. und dem Anfange des XIX. Jahrhunderts.

JESSEN

L. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden die Gemälde: »Kentaur und Nymphe« von A. BÖCKLIN, »Rinder auf sonniger Weide« von H. ZÜGEL und »Schliersee« von K. HAIDER,

die Bildwerke: »Idealfrauenbüste in Bronze mit Sandsteinbasis und Porphyrvase« von E. M. GEYGER, »Diana« — Marmor — von A. BRÜTT, ein Gipsabguß nach G. SCHADOW »Porträtbüste der Königin Luise«, sowie die Bronzegruppe »Steinklopferin« von K. JANSSEN,

die beiden Bildnisse des Stabsarztes Dr. Puhlmann und des Majors von Leuthold — Wasserfarben — von A. VON MENZEL,

sowie eine größere Anzahl von Handzeichnungen und Illustrationen von F. OVERBECK, G. SCHADOW, P. VON CORNELIUS, J. CHR. ERHARD, A. FEUERBACH, M. VON SCHWIND, A. VON PETTENKOFEN, J. A. KOCH, J. CHR. REINHART, T. SCHMITSON, O. GREINER, AD. MÜNZER, F. STAHL, AD. HENGELER, E. REINICKE und H. SCHLITTGEN.

An Geschenken erhielt die Nationalgalerie: von dem inzwischen verstorbenen Bildhauer J. von Kopf sein im Jahre 1863 von A. BÖCKLIN in Tempera gemaltes Bildnis, von dem verstorbenen Wirklichen Geheimen Rat Fr. Krupp in Essen das Gemälde »Das Maibaumfest« (La cucaña) — Öl — von FR. GOYA und das Gemälde »Stiergefecht« — Öl — desselben Künstlers von dem Privatdozenten Dr. Freiherrn von Bissing in München.

Die seit dem Jahre 1883 im dritten Geschoß der Nationalgalerie aufgestellt gewesenen Gräflich Raczynskischen Kunstsammlungen wurden mit Allerhöchster Genehmigung in das Kaiser-Friedrich-Museum zu Posen überführt.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJAHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1903

A. GEMÄLDE-GALERIE

Im verflossenen Quartale wurden die folgenden Gemälde erworben:

1. Ein Altarbild mit der Noli-me-tangere-Darstellung von BARTOLOMEO MONTAGNA. In dem eigenartig angeordneten Bilde ist in der Mitte Christus dargestellt, wie er der knienden Magdalena erscheint, links in rahmender Architektur Johannes der Täufer, rechts der hl. Hieronymus. Zumal die beiden Heiligen sind charaktervolle Figuren von jener derben Monumentalität, die den Meister von Vicenza auszeichnet. Das auf grober Leinwand gemalte, tadellos erhaltene Gemälde stammt aus der Ashburnham-Sammlung in Londen.

2. Eine Gebirgslandschaft von GASPARD DUGHET. Durch das in der Komposition typische, in der Färbung besonders lichte und blonde Bild wird der bisher bei uns nicht vertretene Meister der heroischen Landschaft sehr gut repräsentiert.

3. Das Familienbildnis des ANTOINE PESNE mit seinen beiden Töchtern, von ihm gemalt, erworben aus ungarischem Privatbesitz, wohin es durch Erbgang aus dem Besitze der einen Tochter PESNES gelangt war. Die ungewöhnlich sorgfältige und ausgezeichnet erhaltene, von 1754 datierte Malerei bereichert merklich die Gruppe guter Arbeiten, die unsere Galerie von ANTOINE PESNE schon besaß.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

Rotfigurige Hydria kampanischer Fabrik mit Darstellung der Geburt der Helena aus dem Ei in Gegenwart der Leda, des Tyndareos und der beiden Dioskuren.

Rotfiguriger Krater kampanischer Fabrik. Auf der Vorderseite Odysseus und die Sirenen, auf der Rückseite Mantelfiguren.

Rotfigurige Amphora apulischer Fabrik. Auf der Vorderseite Jüngling mit Schale und Korb und Mädchen mit Kranz nach links eilend. Auf der Rückseite Mädchen mit Tympanon und Korb nach links laufend.

Die drei Gefäße stammen aus einem Grab.

Für die Sammlung der Terrakotten:

Architektonisch verwendetes Tonrelief mit dem Namen des Töpfers Octavi. Zwischen Säulen eine Hermesstatue, rechts und links von ihr je eine bärtige Herme und eine Prachtvase. Das Relief ist eine besser er-

haltene Wiederholung des in den Österreichischen Jahresheften VI, 1903, Taf. III abgebildeten Exemplars. Aus Rom.

Randstück einer großen Wanne mit gepreßten Flachreliefs: Abwechselnd Löwe und Sphinx, einander gegenübersitzend. Aus Makedonien.

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen:

Archaische Bronzekanne mit eiförmigem Bauch und dreiteiliger Mündung. Der Henkel endet oben in einen Löwenkopf, von dem nach rechts und links sitzende Löwen auf den Mündungsrand übergreifen. Am unteren Ende des Henkels eine Palmette und zu den Seiten zwei sitzende Widder. Aus Kleinasien.

Eine Sammlung von mehrfarbigen Glasgefäßen. Außer einer großen Anzahl von kleinen Salbgefäßen in der Form von Alabastra, Spitzamphoren und Kännchen aus dunkelblauem Glas mit hellblauen, gelben und weißen Zickzackornamenten sind neun große, teilweise in der Technik der Millefiorigläser hergestellte Gefäße von seltener Erhaltung hervorzuheben. Ein Unikum ist wohl eine Spitzamphora aus dunkelblauem Glas mit rosettenartigen Ornamenten in Gelb und Grün. Aus Olbia.

KEKULE VON STRADONITZ

C. KUPFERSTICHKABINETT

Von den Erwerbungen sind zu erwähnen:

A. KUPFERSTICHE

JACOB MATHAM. Virgo Gedanensis. B. 60 I. Zustand.

Derselbe. Die sieben Planeten. B. 149—155.

Derselbe. Heilige Familie. B. 256.

Derselbe. Die Weiber von Weinsberg. B. 314.

CORNELIS VISCHER. Die Schmiede. Wussin Nr. 166. I. Zustand.

Derselbe. Der Stall. W. 167. I.

DANIEL CHODOWIECKI. Titelkupfer zu Basedows praktischer Philosophie. Engelmann Nr. 179. I. Zustand. — Titelkupfer zu Katharinas Erzählungen. E. 561. Probedruck. — Titelkupfer zu Langbeins Schwänken. E. 657. Probedruck. — Titelkupfer zu: Recueil de Psalmes par Henry. E. 660. Probedruck. — Zwölf Blätter zur älteren, mittleren und neueren Geschichte. E. 663. Probedruck. — Zwölf Blätter zu Fabeln. E. 680. Probedruck. — Alpenreise; Benno. E. 895 und 896. Probedruck. — Sechs Blätter zu Wallensteins Leben. E. 920. Probedruck. — Der Bettelvogt. E. 937a. Probedruck.

B. ILLUSTRIERTE BÜCHER

Higinius. De Stellis. Pavia 1513. 4°. Mit Holzschnitten.

Thümmel. Wilhelmine, poème héroï-comique. Leipzig 1769. 8°. Mit Radierungen von JOHANN MICHAEL STOCK nach Zeichnungen von ADAM FRIEDRICH OESER.

C. ZEICHNUNGEN

Der Meister des Hausbuchs (früher Meister des Amsterdamer Kabinetts genannt). Schreitender Mann mit Pelzmütze. Das Blatt war eingeklebt in das Buch: Il nuovo Testamento .. Lyon 1558. Federzeichnung. 108 mm hoch, 72 mm breit. Geschenk des Herrn Geheimen Regierungsrats Dr. Bode.

Deutsche Schule XVI. Jahrhundert. Das Buch vom Stein der Weisen. Pergamenthandschrift mit 18 Deckfarbenmalereien, allegorischen auf die Goldmacherkunst bezüglichen Darstellungen.

Italienische Schule XV. Jahrhundert. Kantionale. Pergamenthandschrift mit Deckfarbenmalereien.

Französische Schule um 1500. Die Wiederherstellung von Troja. Deckfarbenmalerei auf Pergament. Dazu ein Blatt derselben Handschrift mit Text und einer kleinen Darstellung.

Werke neuerer Kunst

A. RADIERUNGEN

OTTO HEINRICH ENGEL. Abendglühen.

OTTO FISCHER. Ziegelei.

PETER HALM. Sanssouci. — Musikzimmer im Stadtschloß zu Potsdam. — Eckzimmer daselbst. — Porträt der Mutter des Künstlers.

FRITZ VON HELLINGRATH. Acht Landschaften.

FRITZ KROSTEWITZ. Landschaft nach Corot. — Waldhüter nach Troyon.

HANS NEUMANN jun. Dame mit Hut. — Lektüre.
JOHANNES PLATO. Intermezzo (nach Warthmüller).
HEINRICH REIFFERSCHEID. An Annette von Droste-Hülshoff.
LUDWIG RICHTER. Radirungen. II. Heft. Sechs Bll. Malerische Ansichten aus den Umgebungen von Rom (vor der Schrift).
THEODOR SANDER. Novemberabend.
H. SEYDEL. Porträt Theodor Mommsens.
HERMANN STRUCK. Fünf Landschaften aus Dänemark und England.
JACQUES BEURDELEY. Démolitions rue Lepic. — Lavoirs à Provins. — Rue Marceau à Saint-Ouen.
EUGÈNE BURNAND. Fünf Blätter aus der Folge von Illustrationen zu »Mireille« von Fr. Mistral.
P. DUPONT. L'Attelage. — L'Outillage.
ALPHONSE LEGROS. Le Triomphe de la Mort. Après le Combat. — Les Tourbières.
AUGUSTE RODIN. Viktor Hugo.

B. HOLZSCHNITTE

ALBERT KRÜGER. Bildnis des Dogen Loredano nach G. Bellini (Farbenformschnitt).
FRANZ POCCI. Titelblatt zu Gevatter Tod. Geschenk des Herrn Dr. L. Hirschberg, Berlin.

C. LITHOGRAPHIEN

JAKOB ALBERTS. Alte Mühle auf der Hallig.
HANS BALUSCHEK. Landstreicher.
O. H. ENGEL. Heimkehr.
WILHELM FELDMANN. Sommerabend.
OTTO FISCHER. Mondschein.
WOLDEMAR FRIEDRICH. Indische Schule.
HANS HERRMANN. Kanal in Holland. — Trekkpaard.
LUDWIG VON HOFMANN. Mädchen am Meer.
ARTHUR KAMPF. An den Hallen in Paris.
KARL KAPPSTEIN. Kasuare.
ERNST LIEBERMANN. Deutsches Idyll.
PAUL NEUENBORN. Pelikane. — Orang-Utan mit Randstudien.
OTTO RASCH. Bildnis Sr. Erlaucht des Grafen von Görtz zu Schlitz.
FRANZ SKARBINA. Regenabend.
MAX UTH. Abend.

D. ILLUSTRIERTE BÜCHER

Honoré de Balzac. Les Contes drôlatiques. Cinquiesme Edition illustrée de 425 dessins par GUSTAVE DORÉ. Paris 1855. 8°. (Mit Holzschnitten.)
Victor Hugo. Notre-Dame de Paris. Paris, Perrotin, 1844. 8°. (Mit Holzschnitten und Stahlstichen.)
Franz Kugler. Liederhefte mit Dichterbildnissen (Stahlstichen). Stuttgart 1852. 1853. 4°.
Christ. Fried. Mylius. Malerische Fußreise durch das Südliche Frankreich und einen Theil von Oberitalien (Karlsruhe 1819). Qu.-Fol. mit den Illustrationen (Lithographien) ohne Text.
Franz Pocci. Märlein von Einem, der auszog, das Fürchten zu lernen. O. J. u. O. 8°. — Blaubart. Ein Märchen. München o. J. 8° (mit Lithographien).

i. V.
SPRINGER

D. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 58 griechische, 2 römische, 4 orientalische, 87 mittelalterliche, 36 neuzeitliche Münzen und 7 Medaillen bzw. Plaketten, insgesamt 194 Stück.

Von den antiken Münzen verdienen als Seltenheiten erwähnt zu werden ein Bronzemedaillon des Elagabal von Thyatira mit der Darstellung eines agonistischen Tisches, auf dem zwei Preiskronen und zwei Geldbeutel liegen; eine sehr gut erhaltene Münze der Kaiserin Iulia Mamaea von Istrus mit dem Wappenbilde der Stadt (Seeadler auf einem Delphin); eine in der Stadt Caesarea Germanica geprägte Münze des Pescennius Niger; eine Münze von Paltus (Syrien) mit den Köpfen des Septimius Severus und der Iulia Domna.

Von den mittelalterlichen Münzen mögen genannt sein ein Straßburger Denar Karls des Großen, ein Brakteat des Ulrich von Wettin mit stehendem Markgrafen und ein Mühlheimer Turnosgroschen des Kaisers Ludwig IV. des Baiern. Unter den neuzeitlichen Münzen ist die bedeutendste ein Goldgulden des Grafen Heinrich von Sayn vom Jahre 1590; die übrigen entstammen zumeist der Kipperzeit und vorzugsweise der Grafschaft Hohenlohe.

Geschenke verdanken wir der Österreichischen Gruppe der interparla-

mentarischen Union für internationale Schiedsgerichte (Plakette v. Tautenhayn iun. auf die Wiener Versammlung), dem Frankfurter Komitee zur Herstellung der Rathausplakette, den Herren Geheimer Regierungsrat Friedensburg in Steglitz, Oberbergrat Kratz in Groß-Lichterfelde, von Krakau in Hamburg, Kowarzik in Frankfurt a. M. (Plakette auf Th. Mommsen), Marschall in Wien (große Porträtplakette auf Seine Majestät den Kaiser Franz Joseph), Dr. Regling, Geheimer Hofrat Treu in Dresden (Porträtplakette von Hudler) und Direktor Dr. Wiegand in Konstantinopel.

MENADIER. DRESSEL

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Der Verwaltung des Egypt Exploration Funds verdankt die Abteilung auch in diesem Jahre wieder wertvolle Proben aus den Ausgrabungen der Gesellschaft im Tempel des Osiris in Abydos. Bemerkenswert ist darunter ein hübsches Elfenbeinfigürchen eines rundlichen Knaben aus der Zeit um 3500 v. Chr. Ferner aus derselben Zeit Figuren von Affen aus grüner Fayence sowie andere Beispiele der in Ägypten uralten Kunst der Fayencebereitung.

Von sonstigen Erwerbungen sind zu nennen:

Ein Exemplar des Skarabäus Amenophis III. auf seine Tronbesteigung mit der Angabe seiner Titulatur, der Namen der Eltern seiner Gemahlin und der Grenzen des ägyptischen Reichs. Solche großen Skarabäen sind wie unsere Denkmünzen bei besonderen Gelegenheiten ausgegeben worden.

Der Zeit desselben Königs gehört ein anderer Skarabäus an, der weit jenseits der alten Südgrenze des Reichs, im heutigen Soba (südlich von Chartum), gefunden ist. Er ist im Altertum wohl durch den Handel dorthin gebracht worden.

Rund 1500 Jahre später ist ein anderes Werk ägyptischer Hände aus Ägypten ausgeführt worden und zwar hoch hinauf in den Norden, wo es in der Nähe von Rom gefunden ist. Es ist ein Bruchstück einer schönen Kapelle aus Basalt, die einst Sethos I. in den ehrwürdigen Tempel von Heliopolis geweiht hatte und die in der Kaiserzeit zur Dekoration eines römischen Isis- oder Serapistempels verwendet worden ist.

Gleichfalls aus Rom stammen Bruchstücke von marmornen Säulen und Kapellengiebeln, die jedoch von römischen Künstlern in ägyptischem Stil gearbeitet sind. Sie sind nicht nur durch die Verbindung römischer und ägyptischer Elemente interessant, sondern auch durch die Schönheit ihrer Arbeit ein wertvoller Zuwachs unserer Sammlung.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Herr James Simon schenkte eine Anzahl babylonischer Siegelzylinder, desgleichen Gemmen in Skarabäen-, Kegel- und Ringform (die letzteren der Sassanidenzeit zugehörig), eine antike Glasflasche sowie einen durchbohrten runden Stein, vielleicht das Kopfstück einer Keule od. dgl., mit sechs eingravierten Tierfiguren (Eber, Steinbock, Panther usw.).

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Kaiserl. Deutsches Archäologisches Institut: W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. 1. Bd. Text und Tafeln. Berlin 1903.

Archäologische Gesellschaft zu Berlin: 63. Berliner Winckelmannsprogramm. Berlin 1903.

Vorstand des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau: R. Förster, Schwinds Philostratische Gemälde. Leipzig 1903.

Direktion des Rijks-Museums zu Amsterdam: Catalogus der schilderijen in het Rijks-Museum. Amsterdam 1903.

Herr Prof. Dr. Adolf Erman in Berlin: C. F. G. Heinrici, Die Leipziger Papyrusfragmente der Psalmen. Leipzig 1903.

Herr Prof. Dr. Jaro Springer in Berlin: A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. 7. Aufl. 1. Bd. Leipzig 1904.

Herr Dr. Friedrich Sarre in Charlottenburg: F. Sarre, Die altorientalischen Feldzeichen. (Separatabdruck.) Leipzig 1903.

Herr Dr. W. Schubart in Berlin: W. Schubart, Neue Bruchstücke der Sappho und des Alkaios. (Separatabdruck.) Berlin 1902.

Herr Dr. Walter Stengel in Greifswald: W. Stengel, Ikonographie der Taube des hl. Geistes. Straßburg 1903.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Herr Geheimrat Bastian: Eine kleine silberne Buddhastatue und vier Photographien von Ceylon. — Herr Privatgelehrter Maaß: Einige ethnographische Gegenstände von den Mentāwei-Inseln. — Herr Professor Florenz aus Tokio: Bogen und Pfeil von Formosa.

Ankäufe. Ein Kris von Lombok. — Ethnographika aus Indonesien, darunter Skulpturen von Java. — Zwei Webeprodukte aus Java, ein Kris aus Java. — Sieben kleine steinerne Kostümfiguren aus Java. — Sechs gebrannte Wayangfiguren aus Java. — Zwei südindische Lanzen und zwei außerordentlich prächtige Gewehre aus Ceylon.

Ferner wurde von Herrn Dr. Stönner als Nachtrag der von ihm für das Museum in Indo-China erworbenen Sammlung eine größere Anzahl ethnographischer Gegenstände (darunter prächtige Kostüme) der Man tien und Man coc aus Tonking übergeben.

CHINA

Geschenke. Herr von Lecoq: Zwei Bilder in Farbendruck, Straßen in Tientsin und Peking darstellend, eine Anzahl Fidibus, Kamm, Kammreiniger, Bürste usw. — Frau Geheimrat Virchow: Sechs Tellerchen, welche die Cloisonné-Technik in sechs Stadien darstellen, Messermünzen und Amulett.

Ankäufe. Ein großes Bild aus der Serie der Generalporträts des Kaisers Chʻien-lung. — No. 36 der Fu-tu-tʻung mit dem Titel Tub Baturu, namens Umbu (Wen-pu). — Drei große Kupferdruckplatten aus der Zeit desselben Kaisers, zwei Schlachten und eine Audienz vor dem Südtor der »Verbotenen Stadt« darstellend. — Großer Bronze-Stûpa, verfertigt im Jahre 1656 n. Chr. — Porzellanfigur: Kinderschenkende Kwan-yin. — Ein Band Boxerplakate. — Ein Schwert mit der Aufschrift: Lung-chʻüan. — Pelz aus kaiserlichem Besitze. — Siebzehn Abklatsche alter Inschriften.

JAPAN

Geschenke. Herr von Lecoq: Eine photographische Tafel, Steinwerkzeuge aus Altjapan darstellend. — Frau Geheimrat Virchow: Pfeilspitze aus Stein. — Herr Dr. Venn und Herr Professor Rieß: Ein Bogen mit Köcher und Pfeilen.

Ankäufe. Metalldose mit Sanskritzeichen (Bonji), Bronzeopferschalen aus Nikkô, kleiner Schrein mit Priesterfigur, vier Zauberspiegel und ein Photographiealbum. — Figur eines Gekreuzigten. — Ein »Taschentempelchen« (Kurikara), fünf Bände Illustrationen zu mittelalterlichen japanischen Opern (Nôgakuzue).

NORDAFRIKA

Geschenke. Se. Hoheit Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg: Mehrere Handmühlen, Tongefäße und Tonperlenketten aus Teneriffa. — Herr A. Holtz: Einige Ethnographika und eine Anzahl Photographien und Ölgemälde aus Abessinien.

WESTAFRIKA

Geschenke: Herr Oberleutnant Dominik: Eine große, extra 600 Nummern zählende Sammlung aus den Landschaften zwischen Tsadsee und Benuë. — Frau Geheimrat Virchow: Aus dem Nachlaß von Herrn Geheimrat Virchow, ein Schwert aus Kamerun und zwei Messingarmringe aus Togo. — Herr von Stefenelli: Eine Sammlung aus Nordwest-Kamerun und Calabar. — Herr Oberleutnant Smend: Eine Kollektion Herdmodelle aus verschiedenen Landschaften von

Togo. — Herr Dr. Heim: Einige Gegenstände aus Kamerun und Togo. — Herr Oberleutnant a. D. May: Eine Sammlung aus Angola.

Ankauf. Eine Sammlung von den Fan.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Oberleutnant von Stuemer: Eine Sammlung aus dem Seengebiet von Deutsch-Ostafrika. — Herr Oberleutnant W. Schwartz: Eine Sammlung aus Ruanda und Urundi.

Ankauf. Vier Sammlungen aus Madagaskar, Uha, Ukinga und dem Kilimandscharogebiet.

SÜDAFRIKA

Geschenk. Herr Finanzdirektor Pahl: Einige Armringe von den Buschmännern.

OZEANIEN

Geschenke. Herr Bezirksamtmann Fritz: Eine große Sammlung von den Marianen. — Herr Dr. Schnee: Vier Gegenstände aus Neubritannien und Taui. — Herr W. Wostrack: Eine Anzahl Waffen aus dem Bismarck-Archipel und den Salomo-Inseln. — Herr Stationschef Fr. Boluminski: Ein Tridacna-Armband und Muschelgeld aus Neu-Irland und eine Anzahl gewebter Gürtel von St. Matthias.

Ankäufe. Ein geflochtener Brustpanzer von Angriffshafen, die Gipsmaske eines tätovierten Maori, und eine größere Sammlung aus Nordqueensland.

NORDAMERIKA

Geschenke. Department of the Interior, Canada: Drei Karten der Provinzen Assiniboia, Saskatchewan, Alberta, und zwei topographische Skizzen der Rocky Mountains (Lake Louise sheet und Banff sheet). — Herr A. Weber, Rüngsdorf-Godesberg: Ein Federfächer aus der Gegend der Großen Seen. — Frau Geheimrat Virchow, aus dem Nachlaß von Rudolf Virchow: Steinpfeilspitzen vom Hero Mound, White Cliffs, Virginia, und verzierte Tonscherben aus alten Pueblos in Neumexiko.

Ankäufe. Ein Paar Schneeschuhe aus dem südlichen Kanada. — Eine ausgewählte Sammlung von profanen und Kultgerätschaften der Moki-Indianer von Oraibi.

MITTELAMERIKA

Geschenke. Herr Professor Dr. Seler: Drei Photographien von Yaqui-Indianern. — Frau Geheimrat Virchow, aus dem Nachlaß von Rudolf Virchow: Gefäßscherben und Tonköpfe aus den Ruinenstätten von Cholula und Teotihuacan im zentralen Mexiko. Eine Nephritbeilklinge und andere Altertümer aus den südlicheren Staaten von Mittelamerika.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Frau Geheimrat Virchow, aus dem Nachlaß von Rudolf Virchow: Steinbeile und Tabakspfeifen, z. T. mit figürlichen Darstellungen, aus der Gegend von Caracas und des Valenciasees in Venezuela. Ein mumifizierter Kinderfuß aus Peru. Eine Steinpfeilspitze aus einem Felsengrab in der Wüste Atacama, Chile. Ornamentierte Gefäßscherben, Bolas und Steinbeile aus der Kolonie S. Lourenço, Rio Grande do Sul. — Herr C. F. Mayntzhusen, Marburg: Eine kleine Sammlung von Waffen, täglichen Gebrauchsgegenständen und Schmucksachen der Guayaqui in Paraguay. Eine Flöte, eine Rechnung über 41 Bündel geschnittenes Stroh, in Gestalt eines mit Kerben versehenen Stückes Holz, und anderes von den Kainguá an der Grenze von Paraguay und Brasilien. Zwei reichgeschnitzte Türflügel einer Kirche aus den Ruinen der alten Jesuiten-Reduccion Trinidad in Paraguay.

Ankauf. Ein fortlaufend mit Eindrücken verzierter Tontopf und andere Altertümer aus S. Catharina, ein Pfeil und ein paar Halsketten der Bugre-Indianer.

I. V.
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Invalide Kraft in Bresch durch Vermittelung des Herrn Porath:

Eine wohlerhaltene Bronzearmberge von Neuhausen, Kr. Westpriegnitz. Herr Landwirt Friedrich Schulz in Groß-Berge: Einen Bronzearmring und eine Armberge von Groß-Berge, Kr. Westpriegnitz. Herr Landesbauinspektor Friedenreich in Neu-Ruppin: Einen Armring, ein Bruchstück einer Armberge und einen Celt aus Bronze von Groß-Berge, Kr. Westpriegnitz. Herr Gastwirt Melcher in Zehden: Einige kleine Fundstücke, Tonscherben u. a., aus der Umgegend von Zehden, Kr. Königsberg (Neumark). Herr Pastor Bronisch in Krossen bei Drahnsdorf: Eine kleine Tonschale von Krossen, Kr. Luckau. Herr Mühlenbesitzer Müller in Klein-Leppin: Drei Urnen und Beigaben von Klein-Leppin, Kr. Westpriegnitz. Herr cand. Schulze in Wulkow: Tonscherben von Kalzig, Kr. Züllichau, und ein Bruchstück eines Bronzearmringes von Wuthenow, Kr. Ruppin. Herr Königl. Museumsaufseher Juckoff in Berlin: Tongefäßscherben und ein eiserner Ring von Dahlem, Kr. Teltow. Herr Apotheker Huguenel in Potsdam: Römische und slawische Tonscherben von der »Römerschanze« bei Nedlitz, Kr. Osthavelland. Herr Pastor Hanf in Wildau: Ein Tongefäß von Görsdorf, Kr. Jüterbog.

Durch den Herrn Regierungspräsidenten v. Moltke in Potsdam wurde ein schöner Steinhammer von Nedlitz, Kr. Osthavelland, überwiesen.

Ankäufe. Eine Bronzeklinge, eine Bronzescheibennadel, ein Steinhammer und eine Eisenaxt von Rathenow. Tongefäß, Scherben und zwei kleine Bronzeringe von einem Gräberfelde bei Drahnsdorf, Kr. Luckau. Eine Bronzearmberge von Neuhausen, Kr. Westpriegnitz. Tonscherben aus dem Kreise Züllichau.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung. Unfertiger Steinhammer von Nedlitz, Kr. Osthavelland. Brandknochen aus einem Grabe in Potsdam.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Geschenke. Herr Postdirektor von Seydlitz-Kurzbach in Ortelsburg: Bronzen, Eisengeräte, Perlen, Wirtel und Tongefäßscherben von Puppen, Kr. Ortelsburg. Herr Eispächter Endrijat in Berlin: Hirschhornhammer von der Memel, Bronzen- und Eisengeräte von Lumpönen, Kr. Tilsit.

Ankauf. Knochenspeer mit Einlagen von Feuerstein. Fundort: Skardupönen, Kr. Gumbinnen.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Frau Emma Krause in Dünow: Einen Schädel, einen Knochenkamm, Fibeln von Bronze und Eisen, eiserne Gürtelhaken und Tonscherben von Dünow, Kr. Kammin.

Ankauf. Steinhammer von Treuen, Kr. Grimmen.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung. Tonscherben, Tongefäße und Steingeräte von Neubauhof, Kr. Franzburg. Mahl- und Arbeitssteine von Grenzin, Kr. Franzburg. Tongefäße von Kagendorf, Kr. Anklam.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Landgerichtspräsident a. D. Werner in Berlin: Fünf Tongefäße von Bojanowo, Kr. Kröben.

Ankauf. Steinhammer von Podrzewie, Kr. Samter.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung. Urnen und Beigefäße aus einem Steinkistengrabe in Pila, Kr. Obornik. Bronzen, Steingeräte und Tongefäße von Ludom, Kr. Obornik.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Max Loeding in Halberstadt: Eine Tonscherbe mit Abdruck von Korbgeflecht von Spiegelsberge, Topfscherben und Wirtel aus der Gegend von Halberstadt. Herr Königl. Museumsaufseher Juckoff in Berlin: Ein Feuersteingerät von Merseburg. Herr Rittergutsbesitzer Apel in Leipzig: Zwei Bronzesicheln von Oberthau, Kr. Merseburg. Zuckerfabrik Klein-Wanzleben: Tongefäße, Scherben und Knochen von Klein-Wanzleben, Kr. Wanzleben. Herr Udo Albrecht in Berlin: Gefäßscherben, Steingeräte, Wirtel und Knochen von Clöden, Kr. Schweinitz. Herr Lehrer Straube in Stößen: Kleine Tongefäßscherben von Stößen, Kr. Weißenfels. Herr Rechtsanwalt Dr. Favreau in Neuhaldensleben schenkte durch

Vermittelung des Herrn Sanitätsrats Professor Dr. Lissauer in Berlin einen Abguß einer Bronzeradnadel im Museum zu Neuhaldensleben. Herr Königl. Landrat a. D. Weidlich in Querfurt: Skelettreste und Tongefäßscherben aus einem Steinplattengrabe von Querfurt.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Tongefäße, Scherben und Knochen von Klein-Wanzleben, Kr. Wanzleben.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Kleine Funde vom »Bleibeskopf« im Taunus, von Haiger im Dillkreis und vom »Dünsberg«, Kr. Biedenkopf.

PROVINZ WESTFALEN

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung. Tonscherben usw. aus Hügelgräbern bei Neu-Böddeken, Kr. Büren.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Moorleiche von Kreepen, Kr. Verden.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Karl Loewe in Flensburg: Feuersteinsplitter aus der Schlei bei Kappeln, Kr. Schleswig.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Dr. A. Götze in Berlin: Tongefäß der Bandkeramik von Ettersburg bei Weimar.

RUSSLAND

Ankauf. Bronzekelt von Rypin (?) in Russisch-Polen.

ITALIEN

Geschenke durch Vermittelung des Herrn Sanitätsrats Professor Dr. Lissauer in Berlin: Herr Professor Orsi, Direktor des Museo Nazionale in Syrakus: Gefäßscherben von Matrense, bemalte Gefäßscherben von Monte Racello, und Signora Politi in Syrakus: Zwei Terrakottafiguren.

Ankauf. Drei Tongefäße, kleine Feuersteingeräte, Knochenpfriemen u. a. vom Lago d'Iseo in Oberitalien.

i. V.
GÖTZE

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Halsschmuck, Gold mit Email, von René Lalique, Paris 1903. Neun galvanische Nachbildungen alten Silbergeräts von Sy & Wagner und Vollgold & Sohn in Berlin, der Galvanischen Kunstanstalt in Geislingen-Steige, Otto Haegemann in Hannover und Theodor Heyden in München.

Überweisung

von Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen Heinrich von Preußen. Spielschrein, 1883 zur Feier der silbernen Hochzeit der Hochseligen Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Kronprinzessin Friedrich gestiftet vom Berliner Kunstgewerbe-Verein.

Geschenke

Von Frau Dr. Neumark: Leuchter, Bernstein in Bronzefassung, Deutschland um 1800.
Von Frau H. Nothmann: Spitzentuch, Deutschland, Anfang 19. Jahrhundert.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Kurt Randhahn in Bunzlau i./Schl.: Keramische Arbeiten, für die Weltausstellung in St. Louis bestimmt, zumeist Steinzeuggefäße und Figuren mit Lüsterglasuren. Die plastischen Arbeiten sind nach Modellen von August Gaul, A. Lewin-Funke und Konstantin Stark in Berlin und H. Knauer in Bunzlau ausgeführt.

Leihgaben

Von Herrn Vize-Oberzeremonienmeister von dem Knesebeck. Kasel, Seidenbrokat, Italien, 16. Jahrhundert.

Von Herrn Professor A. Fischer. Chinesische und japanische Stellwände und Setzschirme, bemalt und in geschnittenem Lack, 17. bis 18. Jahrhundert.

CV. Sonderausstellung
(auch für den Abendbesuch)
vom 1. Oktober bis 30. November 1903

Ausstellung alter Gewebe aus dem Besitz des Königlichen Kunstgewerbe-Museums.

CVI. Sonderausstellung
(auch für den Abendbesuch)
vom 10. bis 30. November 1903

Galvanische Nachbildungen deutschen Silbergeräts, Geschenk für das Germanische Museum der Harvard-Universität in Boston.

CVII. Sonderausstellung
(auch für den Abendbesuch)
vom 1. Dezember 1903 ab

Ausstellung von Stickereien aus dem Besitz des Königlichen Kunstgewerbe-Museums.

CVIII. Sonderausstellung
vom 14. Dezember 1903 ab

Ausstellung der Neuerwerbungen vom Jahre 1902.

i. V.
JESSEN

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 172 Werke und 834 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Karl Ernst Poeschel in Leipzig: Der Kaufmann. Kalender für 1904. — Sächsischer Kalender für 1904. — Jagdkalender für 1904.

Herr Arno Holz in Wilmersdorf-Berlin: Arno Holz, Aus Urgroßmutters Garten, ein Frühlingsgruß aus dem Rokoko. Dresden 1903.

Herr Alexander Dietz in Frankfurt a. M.: Alexander Dietz, Das Frankfurter Zinngießergewerbe und seine Blütezeit im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1903.

Herr Professor G. A. Leinhaas in Kronberg: G. A. Leinhaas, Erinnerung an Viktoria Kaiserin und Königin Friedrich. Mainz 1902.

Herr Heinz König in Lüneburg: Heinz König, Wie entstehen Schriftformen? Leipzig 1900—1902.

Herr Gustav Jacoby in Berlin: Gustav Jacoby, Japanische Schwertzieraten. 2 Bände. Leipzig 1904.

Herren Velhagen & Klasing in Berlin: Walter von Zur Westen, Reklamekunst. Bielefeld, Leipzig 1903.

Herr E. M. Lilien in Berlin: E. M. Lilien, Sein Werk. Berlin 1903.

Fräulein Julie Schlemm in Berlin: Photographische Rundschau. 17. Jahrgang. Halle 1903.

Jüdischer Verlag in Berlin: Jüdische Künstler. Heft 1—6. Berlin 1903.

Herr J. P. Schneider jr., Kunsthandlung in Frankfurt a. M.: Zwölf Blatt Exlibris und andere dekorative Drucke von Hans Thoma in Karlsruhe.

Herr Professor Eduard von Gebhardt in Düsseldorf: Sieben Blatt Exlibris.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Exlibris und andere graphische Arbeiten u. a.: die Herren Geheimer Kommerzienrat August Bagel (Düsseldorf), Stadtrat Dr. Ernst Bassermann (Mannheim), Marcus Behmer (Weimar), Professor Maximilian Dasio (München), Karl Forst, in Firma: Christofle & Cie (Karlsruhe), Leopold Goldschmidt (Paris), Professor Dr. Hampel (Budapest), Professor Dr. Max Lehrs (Dresden), Professor Georg Oeder (Düsseldorf), Kommerzienrat Karl Poensgen (Düsseldorf), Johann Sassenbach (Berlin), Richard Schulz (Berlin), Dr. Franz Weinitz (Berlin), Frau M. von Grunelius (Frankfurt a. M.), Insel-Verlag (Leipzig).

Die umfangreiche Sammlung älterer und neuerer Buntpapiere, die bisher bei der Stoffsammlung des Kunstgewerbe-Museums aufbewahrt wurde, ist in die Bibliothek übernommen, mit neueren Beständen vereinigt und in 4 großen und 14 kleinen Kastenmappen neu aufgestellt worden. Als eine besonders wertvolle Bereicherung hat Herr Regierungs- und Baurat Hesse in Frankfurt a. O. 126 Bogen

Buntpapiere des 18. Jahrhunderts geschenkt, die als Aktendeckel gedient haben und nach Jahren datiert sind.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 38 Bände vermehrt.

Als Geschenk ist zu verzeichnen:

Herr Dr. Georg Swarzenski in Berlin: Marc Rosenberg, Badische Uniformen 1807 und 1809. Karlsruhe 1896.

JESSEN

K. NATIONALGALERIE

Die bei dem Bildhauer H. BERWALD-Schwerin bestellte Bronzebüste H. von Treitschkes wurde abgeliefert.

An Geschenken erhielt die Nationalgalerie von Dr. K. von Wesendonk in Berlin die Bronzefigur eines nackten Jünglings (L'âge d'airin) von A. RODIN und von ungenannten Kunstfreunden das Aquarell »Am Ofen« von K. LARSSON, die Federzeichnung »Bildnis Morley Hardens« von W. STRANG und die Bleistiftzeichuung »Den Ozean entlang« von J. TOOROP.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Fünfundzwanzigster Jahrgang Nr. 3 1. Juli 1904

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT
VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN
1. JANUAR — 31. MÄRZ 1904

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originalskulpturen wurde aus dem Kunsthandel ein überlebensgroßer weiblicher Idealkopf erworben, der durch seine gute Erhaltung und die eigentümliche Haartracht sich auszeichnet. Das Haar ist am Hinterkopf in einem großen Knoten aufgebunden, dessen Enden lang herabhängen. Der nicht gewöhnliche Typus reicht möglicherweise noch in das IV. Jahrhundert v. Chr. zurück.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung hat eine größere Zahl von Geschenken erhalten, nämlich:

1. Von Herrn Geh. Justizrat R. Lessing die in Holz geschnitzte Statue eines Propheten, eine schwäbische Arbeit aus der Zeit um 1500, mit besonders feiner und gut erhaltener Bemalung.

2. Von Herrn James Simon die Marmorstatue einer Madonna, eine niederrheinische Arbeit aus der Zeit um 1480, aus der Sammlung Thewalt, die im vorigen Herbst zur Versteigerung kam.

3. Von Herrn Kommerzienrat Dr. Eduard Simon ein in Holz geschnitztes Altärchen mit Statuetten von Heiligen im mittleren Schrein und mit bemalten Flügeln, von vortrefflicher Erhaltung, schwäbische Arbeit aus der Zeit um 1500.

4. Von demselben die Statue eines hl. Georg, vom Anfang des XV. Jahrhunderts, süddeutsch, mit vollkommen erhaltener Polychromie.

Von Gönnern, welche nicht genannt zu sein wünschen, erhielt die Sammlung:

5. Die Bronzefigur eines sitzenden Bären, die Arbeit eines Paduaner Meisters vom Ende des XV. Jahrhunderts.

6. Neun Plaketten, meist italienische aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, die unserer Sammlung noch fehlten.

7. Die Marmorstatuette einer weiblichen Heiligen, neapolitanische Arbeit des XIV. Jahrhunderts.

8. Ein kleines Relief in Marmor, neapolitanische Arbeit des XII. Jahrhunderts.

9. Ein ganz kleines vergoldetes Bronzerelief mit dem Abendmahl Christi, wahrscheinlich belgisch, vom Ende des XII. Jahrhunderts (Auktion Thewalt).

10. Einen altchristlichen Sarkophag, vollkommen mit dem Deckel erhalten; in der Mitte das Medaillon des Verstorbenen mit seiner Gattin, darunter ein paar Vögel und einer

dieser trinkend, und an den Enden jederseits der gute Hirt.

11. Das Bruchstück eines großen altchristlichen Sarkophags, die Figur eines Jünglings, zur Seite ein Pfau.

12. Die kleine Bronzefigur eines sitzenden Königs, französisch oder italienisch, aus dem XIV. Jahrhundert.

13. Die kleine Bronzestatuette des klagenden Johannes des Evangelisten, italienisch, aus dem XIV. Jahrhundert, vergoldet.

14. Die kleine Bronzestatuette des jugendlichen Johannes des Evangelisten, italienische Arbeit des XIV. Jahrhunderts.

Herr J. Rosenbaum in Frankfurt a. M. schenkte unserer Sammlung:

15. Einen großen Palmesel vom Ende des XII. Jahrhunderts, ein historisch sehr bemerkenswertes Stück.

Die Herren J. & S. Goldschmidt in Frankfurt a. M. schenkten:

16. Die Bronzestatuette eines ausruhenden Merkur, nach der Antike, italienisch, vom Anfang des XVI. Jahrhunderts. Die Figur kommt auch in den Hofmuseen zu Wien und in der Sammlung des Herrn Pierpont Morgan vor.

i. V.
FRIEDLÄNDER

B. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

Großer rotfiguriger Krater mit der Darstellung des Herakles und der Nike auf Viergespann, umgeben von Poseidon, Eroten, Mänaden und Satyrn. Aus Filacciano. Das Gefäß entspricht stilistisch durchaus dem ebenda gefundenen Krater, der in den Monumenti dell' Instituto X Taf. 41 abgebildet ist.

Für die Sammlung der Miszellaneen:

Ein mit Halbsäulen verzierter Holzsarg aus Südrußland.

KEKULE VON STRADONITZ

C. KUPFERSTICHKABINETT

Von den Erwerbungen sind zu erwähnen:

A. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

JOHANNES FRIBURGENSIS. Summa Johannis tho dude. Magdeburgk per Mauricium Brandiss. 1498. Fol. Hain Nr. 7377, Proctor Nr. 2764.

UGONIS SENENSIS CONSILIA. Papie per Jacob de Burgofrancho. 1518. Fol.

B. ZEICHNUNGEN

HANS VON KULMBACH. Drei Entwürfe für Glasfenster, jeder mit vier Figuren, Heilige und Wappenhalter. Leicht aquarellierte Federzeichnungen. 225 mm hoch, 125 mm breit.

ADAM ELSHEIMER. Bathseba im Bad. Weiß gehöhte und getuschte Federzeichnung. 74 mm hoch, 91 mm breit.

BERNHARD RODE. Allegorie auf die Teilung Polens. bez. B. Rode fec. 1796. Bleistift- und Pinselzeichnung in Bister. 439 mm hoch, 303 mm breit.

JAN VAN GOIJEN. Geflügelmarkt. bez. V G 1632. Getuschte Kreidezeichnung. 190 mm hoch, 280 mm breit.

ANTHONIJ PALAMEDESZ. Stehender Soldat. Kreidezeichnung. 277 mm hoch, 182 mm breit.

ADRIAAN VAN OSTADE. Studie eines essenden Bauern. Weiß gehöhte Kreidezeichnung auf blaugrauem Papier. 177 mm hoch, 254 mm breit.

NICOLAAS BERCHEM. Titel: Studien van Dieren door Nederlandsche Meesters. Kreide und lavierte Pinselzeichnung in Bister. 409 mm hoch, 287 mm breit.

GERARD TER BORCH. Jahrmarktszene. Kreide und lavierte Pinselzeichnung in Tusche. 186 mm hoch, 292 mm breit.

Werke neuerer Kunst

A. RADIERUNGEN

PETER HALM. Porträt seiner Eltern.

ALBERT HAUEISEN. Die Fähre.

KARL KOEPPING. Froufrou nach Clairin. — Zwei Kinder nach Liebermann. — Huldigung. — Mädchen aus Clichy. — Mänade. — Knieende nackte Figur. — Kleine Landschaft. — Sonnenblumen I. — Sonnenblumen II. — Cléo de Mérode.

FERDINAND SCHMUTZER. Weiblicher Akt. Monotypie.
FRITZ VOELLMY. Föhren.
HEINRICH VOGELER. Frühling. — Im Mai. — Froschkönigsmärchen.
JEAN FRANÇOIS MILLET. Les Bêcheurs. Ber. 14.
JAMES MC. NEILL WHISTLER. Soupe à trois sous. W. 27. — Greenwich Park. W. 33. II.

B. HOLZSCHNITTE

WILHELM LAAGE. Nachtstille.

C. LITHOGRAPHIEN

J. A. BOERNER. Neujahrskarte 1812.
C. W. KOLBE. Arabeske mit Figuren.
FRANZ KRÜGER. Carl Albert von Kamptz.
LORENZ QUAGLIO. Aloys Senefelder.
HANS VON VOLKMANN. Vollmond. — Eifelgegend.
LUDWIG WOLF. Der verwundete Paris. — Die zwei Reiter.
CAMILLE PISSARRO. Les Bûcheronnes.

D. ILLUSTRIERTE BÜCHER

Honoré de Balzac. Petites misères de la vie conjugale. Illustrées par BERTALL. Paris o. J. 8°. (Mit Holzschnitten.)
P.-J. de Béranger. Œuvres complètes. Paris 1847. 8°. (Mit Stahlstichen nach CHARLET, A. DE LEMUD u. a.)
Bewick Gleanings being Impressions from Copperplates and Wood Blocks engraved in the Bewick Workshop. Edited by JULIA BOYD. Newcastle-upon-Tyne 1886. 4°.
R. Topffer (!) Nouvelles Genévoises. Illustrées d'après les dessins de l'auteur. Paris 1845. 8°. (Mit Holzschnitten.)

i. V.
SPRINGER

D. MÜNZKABINETT

Herr James Simon hat dem Münzkabinett 2 hervorragende Siegelstempel von Bronze geschenkt. Der ältere derselben ist der des Markgrafen Azzo VIII. von Este aus den Jahren 1293—1308 und trägt das Bild eines schwebenden Adlers; der jüngere, ehemals vergoldete Stempel nennt als Inhaber Karl von Malatesta, den Herrn von Rimini in den Jahren 1386—1439, und zeigt auf gemustertem Felde das redende Wappen des Geschlechtes, den Kopf (testa). Derartige alte dynastische Stempel gehören zu den äußersten Seltenheiten, so daß sie unserer schönen Sammlung bisher gänzlich gefehlt haben, und sie sind um so wertvoller, wenn sie außerdem solch schöne Zeichnung und scharfen Schnitt aufzuweisen haben wie namentlich der estensische.

Herr Bildhauer Prof. Vogel hat eine Anzahl seiner Medaillen und Plaketten geschenkt, unter denen besonders ein Bronzeabguß des Modelles zu einer Medaille auf den Hamburger Bürgermeister Burchard hervorzuheben ist. Gleichfalls einen Bronzeabguß eines Modells, und zwar zu der Medaille mit dem zweifachen Bildnis Menzels hat uns Herr Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M. in Fortsetzung zahlreicher früherer Geschenke, der Mehrzahl seiner Werke, gestiftet.

Weitere Geschenke verdanken wir der deutschen Orientgesellschaft zu Berlin, dem Vorstande der deutschen Städteausstellung in Dresden, Frau S. von Guaita in Frankfurt, Herrn Geh.-Rat Friedensburg, Herrn E. von Maack in Hamburg, und Herrn Direktor Wiegand.

Auf diese Weise sind die Sammlungen vermehrt um 6 griechische, 2 römische, 1 mittelalterliche, 2 neuzeitliche, 4 orientalische Münzen, 8 Medaillen, 2 Siegelstempel und 1 Glaspaste, insgesamt 26 Stück.

MENADIER

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die ägyptische Abteilung hat in diesem Vierteljahr nur eine, aber um so wertvollere Erwerbung zu verzeichnen. Es ist ein zwei Meter langes und einen Meter hohes Relief aus feinem Kalkstein, das aus einem der großen Tempel des mittleren Reichs im Faijum stammt. Zwar enthält es nur die Namen des Königs Amenemhêt III. (um 1800 v. Chr.) und des krokodilgestaltigen Wassergottes Sobk, aber das feine Gefühl, mit dem die Bilder der Schriftzeichen über die Fläche verteilt sind, die Sicherheit in der Zeichnung der einzelnen Figuren und in der technischen Ausführung

des Reliefs machen das vortrefflich erhaltene Werk zu einem der edelsten Erzeugnisse der ägyptischen dekorativen Tempelskulptur.

i. V.
SCHÄFER

F. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Königlich Sächsisches Ministerium des Innern: Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Tätigkeit in den Jahren 1900, 1901 und 1902. Dresden s. a.

Herr Präsident des Kaiserlichen Patentamtes: Katalog der Bibliothek des Kaiserlichen Patentamtes. 3. Nachtrag. Berlin 1903.

Generalverwaltung der Königlichen Bibliothek in Berlin: Jahres-Verzeichnis der an den Deutschen Universitäten erschienenen Schriften. XVIII. Berlin 1903.

Senat der Königlichen Akademie der Künste in Berlin: J. Otzen, Das Moderne in der Architektur der Neuzeit. Rede. Berlin 1904.

Verwaltung des British Museum in London: Medallic illustrations of the History of Great Britain and Ireland. Plates I—X. London 1904.

Direktorium des Germanischen Nationalmuseums: E. W. Bredt, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1903.

Direktion des Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz. Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz. Mainz 1902.

Direktion des Römermuseums in Hildesheim: Allgemeiner Führer durch die Sammlungen. Hildesheim 1904.

Direktion des Thaulow-Museums in Kiel: Bericht über das Jahr 1902—03 von Direktor Dr. G. Brandt. (Kiel 1904.)

Direktion der Königlichen Kunstgewerbeschule in Dresden: Bericht über die Königlich Sächsische Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum zu Dresden. 1901—1903. Dresden s. a.

Herr Direktor Dr. H. J. de Dompierre de Chaufepié im Haag: K. Kabinet van Munten. Catalogus der Nederlandsche Gedenkpennigen. I. 's Gravenhage 1903. — Moderne Gedenkpennigen. Haarlem 1904.

Direktion des Nationalmuseums in Stockholm: Statens Konstsamlingars tilväxt och Förvaltning 1903. Stockholm 1904.

Direktion des Museo Civico in Padua: Bollettino del Museo Civico di Padova. Anno VI. Padova 1903.

Direktion des Rijksmuseum van Oudheden in Leiden: Jahresbericht 1903.

Institut Luxembourgeois: Publications de la section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg. Vol. LI — LII. Luxembourg 1903.

Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: M. Redenbacher, Abhandlung über die Grabhügel am Römerwall. (Separatabdruck.)

Deutsche Orient-Gesellschaft in Berlin: Mitteilungen, Nr. 1—20. Berlin 1898—1903. — Jahresbericht 1—5. Berlin 1899—1903.

Herr Geh. Regierungsrat Dr. Wilhelm Bode in Berlin: A. Vasel, Sammlung graphischer Kunstblätter. Wolfenbüttel 1903.

Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Wittmack in Berlin: Wittmack, Die in Pompeji gefundenen pflanzlichen Reste. Leipzig 1903. (Separatabdruck.)

Herr Geh. Hofrat Dr. W. Rolfs in Miesbach: W. Rolfs, Der Baumeister des Triumphbogens in Neapel. Berlin 1904. (Separatabdruck.)

Herr Konservator des Kupferstichkabinetts der New York Public Library Frank Weilenkampf: A Catalogue of a Loan Collection of British Mezzotints, Exhibition in the New York Public Library Print Galleries. 1904.

Herr Prof. Dr. Otto Kern in Rostock: O. Kern, Die Landschaft Thessalien und die Geschichte Griechenlands. Leipzig 1904. (Separatabdruck.)

Herr Bankdirektor Dr. E. Bahrfeldt in Berlin: E. Bahrfeldt, Die Münzen- und Medaillen-Sammlung in der Marienburg. 2. Bd. Danzig 1904.

Herr Dr. Walter Wreszinski in Berlin: W. Wreszinski, Die Hohenpriester des Amon. Inaug.-Diss. Berlin 1904.

Herr A. D. Keramopullos in Athen: Α. Δ. Κεραμόπουλλος, Αἱ ἐπωνυμίαι τῶν ἀραλμάτων καὶ »ὁ ἔφηβος τῶν Ἀντικυθήρων«. Athen 1903.

Herr C. N. Lischine: Collection C. N. Lischine: Monnaies grecques, Thrace, Catalogue. Mâçon 1902.

Herr P. K. Kokowzow: P. K. Kokowzow, Neue aramäische Inschriften aus Palmyra. Sofia 1903. (Separatabdruck. Russisch.)

Herr Prof. O. Levertin in Stockholm: O. Levertin, A. Roslin, en studie. Stockholm 1901.

Herr Quintilio Perini in Roveredo: L. Rizzoli jr. e Q. Perini: Le Monete di Padova. Rovereto 1903.

Herr Eugen Schweitzer in Berlin: Kollektion E. Schweitzer. Ausstellung. Berlin 1904.

Herr Albert Wolf in Dresden: A. Wolf, Die Hamburger auf oder von Juden geprägten Medaillen. s. l. e. a. (Separatabdruck.)

Union Deutsche Verlagsgesellschaft: Moderner Cicerone, Rom III, von Th. v. Scheffer. Stuttgart, Berlin (1904).

LABAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Herr Dr. Ben. Friedländer: 48 Stereoskopbilder mit Darstellungen aus Ceylon und Südindien. — Herr von Le Coq: Eine kleine Sammlung von Gegenständen aus Vorderasien.

Ankäufe. Neun Lanzen, Spitzen in Eisen geschnitten, aus Südindien und Ethnographica aus den Philippinen. — Zwei blattförmige Lanzenspitzen aus Südindien. — Ein Paar silberne Fußringe einer Tamilfrau. — Eine gut geordnete Sammlung persönlicher Gebrauchsgegenstände, mit Bezeichnung in azerbaidschanischem Türkisch. — Einige Gebrauchsgegenstände aus Arabien. — Eine Anzahl sehr schöner geschnittener Steine sowie ein wertvoller Säbel, gute Fayenceteller und ein reichgestickter Derwischrock.

CHINA

Geschenk. Herr Wirkl. Geh. Rat Dr. Fischer, Exzellenz: 59 Abklatsche der Bilderreliefs und Inschriften in dem Grabmal von Wu-liang-tsʻï, Schantung.

Ankäufe. Ein großes Stück Tusche aus kaiserlichem Besitz. — Vier Bilder aus der Serie der Feldherrn- und Staatsmänner-Porträts, welche Kaiser Kʻien-lung anfertigen ließ: Porträts des Fuschao, Dschakiltu, Looge, Samtan. — Fünf Porträts von Mandarinen bzw. Mandarinenfrauen. — Eine mandschurische Handschrift, Folio, in gelbe Seide gebunden: Band 1030 der Übersetzung des Ta-Tsʻing hui-tien, aus der Kaiserlichen Privatbibliothek in Peking stammend. (Titel: Hesei toktobuha Daicing gurun-i uheri kooli-i baita hacin bithe.)

JAPAN

Geschenke. Herr Prof. Rathgen: Medizin: Probe einer verbrannten Eidechse zwischen zwei Schalen. — Herr Prof. Dr. K. Florenz, Tokio: Prähistorische Gegenstände: Haniwa (Grabfiguren) aus Ton, Iwaibe- (Ritual-) Gefäße, Steinbeile, Pfeilspitzen aus Stein u. a.

Ankäufe: Zwei Körbe aus dem Atelier »Chikkôsai«, Probe moderner Bambusflechtkunst. — Proben japanischer Farben, Seidenstoffe und Papiere zum Malen.

OSTAFRIKA

Geschenke. Das Kaiserliche Gouvernement überwies den gesamten Arznei- und Zauberschutz eines Mganga aus Karonga. — Herr Oberleutnant Wolfgang Schwartz: Eine sehr wertvolle Sammlung von 86 auserlesen schönen Stücken aus Ruanda und vom Kivu-See. — Herr Oberleutnant von Ledebur: Eine geschnitzte Figur, fünf geschnitzte Holzgefäße, ein Schwert und ein Sichelmesser aus Urua und Urundi. — Herr Pastor Röhl: Ein Zaubergefäß aus Usambara.

Tausch. Ein Stück bemaltes Rindenzeug aus Uganda.

Ankauf. Eine Sammlung von 120 Nummern aus Usafua und Usango und eine andere von 30 Nummern aus Pare und von den Dschagga.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Kaiserlicher Gouverneur von Puttkamer: Eine Sammlung von Schnitzwerken und Tanzkleidern der Bangwa. — Herr Carl May: Eine Sammlung von 55 Schnitzwerken und anderen ethnographischen Gegenständen aus Angola. — Herr Bezirksleiter Geo A. Schmidt: Eine Sammlung von Zaubergeräten und verwandten Gegenständen aus Atakpame. — Herr Dr. Heim: Einzelne ausgewählte Stücke aus Südkamerun und Togo. — Das Museum für Völkerkunde in Hamburg: Vier kleine alte Bronzeschellen aus Benin und einen besonders merkwürdigen Bronzekopf zur Nachbildung in Gips.

Ankauf: Zwei Sammlungen aus Kamerun, im ganzen 64 Stücke.

SÜDWESTAFRIKA

Herr Finanzdirektor Pahl: Drei Photographien zur Herstellung von neuen Kopien.

NORDAFRIKA

Geschenke. Herr Arnold Holtz: 63 große Photographien aus Abessinien und 6 Ölbilder eines dort einheimischen Künstlers. — Herr von Le Coq: Einen Armring aus Elfenbein der Bicharin.

Ankauf. 14 Photographien aus Tunis und Algerien.

OZEANIEN

Geschenke. Herr Fregattenkapitän von Burski: Teilweise als Geschenk, teilweise als Leihgabe: Eine Sammlung von ausgesucht schönen und ungewöhnlichen Stücken von Truk, St. Matthias, Neubritannien und von den Salomonen. — Herr Dr. Benedict Friedländer: 50 Stereoskopbilder aus Samoa und Fidschi, die in einem Revolverapparat ausgestellt sind und sich als ein ganz besonders wichtiges und beim Publikum beliebtes Bildungsmittel erweisen. — Herr E. Kohts: Zwei bemalte Schädel von Bougainville. — Herr W. Wostrack: Zwei Sammlungen mit im ganzen gegen 100 Stücken, meist von den Salomonen und von dem Bismarck-Archipel.

NORDAMERIKA

Ankauf. Ausgewählte Sammlungen von Sioux-Stämmen (Gros Ventre, Assiniboin, Blackfeet, Sioux) und Algonkin (Odschibwe, Menomoni, Sac, Fox), neben Gebrauchsgegenständen besonders ornamentierte Stücke enthaltend, z. B. zu Zeremonien gebrauchte Kleider, Mokkasins, Taschen (parfleche), ein mit dem Bild der Otter u. a. bemaltes Zeremonialzelt der Piegan u. dgl. m. Einige Photographien von Apache, Navaho, Yuma, Pima, Maricopa, Papago.

MITTELAMERIKA

Geschenk. Frau Geheimrat Virchow, aus dem Nachlaß von Rudolf Virchow: Eine schöne hellgrüne Beilklinge aus Jadeit von S. Salvador.

Ankäufe. 6 Photographien von Tarahumara-Indianern, 2 Photographien der Casas Grandes, 1 Negativ einer großen Tonurne (Maisbehälter) aus einem Höhlendorfe des Cave Valley, Nordmexiko, 1 bemaltes Tongefäß in Form einer sitzenden Frau und Scherben sowie Steingeräte aus alten Höhlendörfern der Tarahumara-Gegend. Eine Sammlung Altertümer aus Ton und Stein aus den mexikanischen Staaten Oaxaca, Veracruz, Michoacan und dem alten Aztekengebiet. Eine ausgewählte moderne Sammlung der Mazateken. Modernes aus der Stadt Mexiko und seiner Umgebung und aus Guatemala.

SÜDAMERIKA

Geschenk. Herr Dr. Uhle: Eine Photographie von Yahua-Indianern im Tanzanzug.

Ankäufe. Grabfunde aus dem nördlichen Argentinien, darunter einige schöne Steinschalen und Figurengefäße. — Sechs Ölbilder von »Napo-Indianern«.

i. V.
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Pfarrer Hildebrandt und Herr Kolonist Lehmann in Leuthen: Slavisches Gefäß, Eisenaxt und Scherben von Leuthen, Kr. Kottbus. Der Gemeindevorstand in Papitz: Tongefäße von Papitz, Kr. Kottbus.

Im Austausch mit Herrn Maler Ludwig in Berlin erworben: Vier Tongefäße von Eberswalde, Kr. Oberbarnim.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Ankäufe. Zwei Bronzearmringe von Abbau Briesen, Kr. Kulm, Tongefäße von Schemlau, Kr. Kulm. Perlen, kleine Bronzen usw. vom Lorenzberge bei Kaldus, Kr. Kulm.

PROVINZ POMMERN

Von Herrn Königlichen Oberforstmeister von Varendorff in Stettin überwiesen: Zwei Feuersteinbeile von Schmidtseiche, Kr. Uckermünde.

Ankauf. Eisenschwert, Lanzenspitze, Fibel und Tonscherben von Brendemühl, Kr. Kammin.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Gemeindevorsteher Winter in Hagenau: Hälfte eines Steinhammers und eine Urne von Hagenau, Kr. Wongrowitz.

Von der Königlichen Ansiedelungskommission in Posen überwiesen: Tongefäße von Alt-Kröben, Kr. Gostyn, und Ludom, Kr. Obornik.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Tongefäße und Beigaben von Alt-Kröben und Ludwigshof, Kr. Gostyn. Neolithische und spätere Tongefäße und Beigaben von Iwno, Kr. Schubin.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer Krause in Nieder-Zyrus: Scherben eines großen Tongefäßes von Nieder-Zyrus, Kr. Freystadt. Herr Dr. Bannert in Krappitz: Steinbeil von Ransern, Kr. Breslau, Steinhammerbruchstücke von Ostrosnitz, Kr. Kosel, und Zywodczütz, Kr. Oppeln, usw.

Im Austausche mit dem Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau wurden erworben: Tongefäße von Ransern, Kr. Steinau, Glieschwitz, Kr. Militsch, und Beschine, Kr. Wohlau, sowie Nachbildungen von Bronzen aus einem Depotfunde von Rohow, Kr. Ratibor.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Frau Griesemann in Niedern-Dodeleben: Tongefäß von Niedern-Dodeleben, Kr. Wolmirstedt. Herr Amtsvorsteher Seligmann in Kröbeln: Zwei Tongefäße und Scherben von Prieschka, Kr. Liebenwerda.

Ankauf. Tongefäße und Beigaben von Prieschka, Kr. Liebenwerda.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Prof. Dr. Andree in München: Feuersteinknollen von Dalldorf, Kr. Gifhorn.

Überweisung durch den Herrn Oberpräsidenten der Provinz Hannover: Steinhammer aus der Weser.

Überweisung durch die Königliche Eisenbahndirektion Hannover: Tongefäß, zwei Lanzenspitzen und eine Axt aus Eisen von Gestefeld, Kr. Verden.

i. V.
GÖTZE

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Geschenk

Herr Professor A. Fischer in Zehlendorf: Kostüm, Seide bestickt. Frankreich, XVIII. Jahrhundert.

CIX. Sonderausstellung vom 15. Februar bis 1. Mai

Europäisches Porzellan des XVIII. Jahrhunderts.

Die Ausstellung enthielt auserlesene Stücke, Geschirre, Geräte und Figuren aus den Königlichen Schlössern zu Berlin und Charlottenburg, den Sammlungen der Königlichen Porzellanmanufaktur und folgender Privatsammler:

Carl Bachmann, Alfred Benvenisti, Dr. Fritz Clemm, Dr. von Dallwitz, Dr. Ludwig Darmstädter, Dr. Dosquet-Manasse, Joseph Epstein, Wilhelm Gumprecht, Direktor Arthur Gwinner, David Hesse, Hauptmann Höhne, Fräulein Elisabeth Holz, Graf von Hoym, Dr. Jos. Kochenburger, Frau Flora Lewy, Major von Luck, Wirklicher Geheimer Oberregierungsrat K. Lüders, Major Lütken, Dr. Alfred Neißer, Dr. von Pannwitz-München, Ludwig Riedesel Freiherr zu Eisenbach auf Schloß Eisenbach, Frau Marie Rosenfeld, Geheimer Seehandlungsrat Alex. Schöller, Frau Alex. Schöller, Eduard Schürmann, James Simon, Frau Mathilde Stettiner, General von der Schulenburg, Direktor Dr. von Ubisch, Realgymnasial-Direktor Professor E. Walter in Potsdam, Dr. Werner Weisbach, Fräulein Hildegard Wetzel, Frau Richard Wiener.

Infolge dieser reichen Beteiligung konnte der ganze Lichthof mit den Leihgaben, deren

Zahl ungefähr 1500 betrug, gefüllt werden. Ein großer Aufbau aus Holzwerk und Porzellanen an der Südseite des Hofes veranschaulichte die Verwendung, die das Porzellan im XVIII. Jahrhundert als Wandschmuck erfahren. Die in der Mitte des Hofes auf einer Tafel aufgestellten Nachbildungen der Figuren des Dessertservices der Kaiserin Katharina II. von 1772 zeigte die Verwendung der Porzellanfiguren als Tafelschmuck.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 273 Werke und 787 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Professor G. A. Leinhaas in Kronberg: G. A. Leinhaas, Aus vier Weltteilen. Reiseerinnerungen. Mainz 1904.

Herr Dr. Friedrich Sarre in Berlin: Friedrich Sarre, Die altorientalischen Feldzeichen. Leipzig 1903.

Herr Professor E. Kumsch in Dresden: E. Kumsch, Das älteste aller bekannten Modelbücher. (Ausschnitt aus: »Kunst und Kunsthandwerk.« Jahrg. 1903.) Wien 1903.

Reichsdruckerei in Berlin: K. Burger, Nachbildungen deutscher und italienischer Inkunabeln. Lieferung 8. Berlin 1904.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Wilhelm Bode in Berlin: 27 Blatt Photographien nach Majoliken aus dem Palazzo Barberini.

Herr Gotthard Buck in Berlin: 1 Blatt Handzeichnung, Titelblatt zu »Spihl des Menschlichen Lebens.«

Herr Carl Ernst Poeschel in Leipzig schenkte eine größere Anzahl künstlerischer Drucksachen, die unter seiner Leitung in der Druckerei von Poeschel & Trepte und in den von ihm in Hamburg und Leipzig abgehaltenen Buchdruckerkursen hergestellt sind, sowie eine Anzahl der von ihm eigenhändig ausgeführten, marmorierten Papiere.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Exlibris und andere graphische Arbeiten u. a. die Herren S. Calvary & Co. (Berlin), O. H. Engel (Berlin), Professor Ed. v. Gebhardt (Düsseldorf), Hager & Brügen (Stettin), Anker Kyster (Kopenhagen), Albert Langen (München), Joseph Sattler (Berlin), Georg Schiller (Berlin), Frau Baurat Wentzel-Heckmann (Berlin), National-Zeitung (Berlin).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 21 Werke vermehrt.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1903/04

Das Wintersemester wurde am 12. Oktober 1903 begonnen und am 26. März 1904 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abendschüler	Zusammen
	Vollschüler	Hospitanten		
Schüler . . .	116	1	221	338
Schülerinnen	45	45	79	169
Zusammen	161	46	300	507

von denen insgesamt 1100 Plätze belegt wurden.

Der bisher von Professor Behrendt geleitete Unterricht in der Abendklasse 7a für Modellieren wurde mit Beginn des Semesters von dem Bildhauer Markert übernommen.

EWALD

J. NATIONALGALERIE

Das A. VON WERNER in Auftrag gegebene »Bildnis des Generals der Infanterie Konstantin von Alvensleben« und die bei TH. ROCHOLL bestellten Gemälde »Der Zug des Grafen York nach Kalgan« und »Der Einzug des Generalfeldmarschalls Grafen von Waldersee in Peking« wurden abgeliefert.

VON TSCHUDI

ÜBERSICHT

ÜBER DIE VERWENDUNG DES STAATSFONDS FÜR KUNSTZWECKE

In den amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen Nr. 1 zum Jahrgang 1885, Nr. 1 zum Jahrgang 1890 und Nr. 1 zum Jahrgang 1897 ist die Verwendung des staatlichen Fonds für Kunstzwecke bis Ende März 1896 nachgewiesen. Im Anschluß an diese Berichte folgt hier eine weitere Übersicht:

NACHWEISUNG

der aus dem Fonds zum Ankauf von Kunstwerken für die Königliche Nationalgalerie sowie zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik und des Kupferstiches — Kapitel 122 Titel 33 des Staatshaushaltsetats — aufgewendeten Beträge für die Zeit vom 1. April 1896 bis Ende März 1903

Rechnungsjahr	Bestand aus dem Vorjahre		a. Etatssoll, b. Einnahme aus der Nachbildung und Vervielfältigung von Kunstwerken usw.		Verfügbarer Betrag		Davon sind aufgewendet: Zu Ankäufen für die Königliche Nationalgalerie		Zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik		Zur Förderung des Kupferstiches usw.		Zur Förderung der Medaillen- und Plakettenkunst		Zu Tagegeldern, Reisekosten, Porto, Fracht usw.		Summe der Ausgabe	
	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.
1896/97	34 824	12	a 300 000	—	334 824	12	55 600	—	253 985	—	14 500	—	—	—	1 379	98	325 464	98
1897/98	9 359	14	a 300 000	—	309 359	14	154 058	25	123 175	—	11 800	—	2 000	—	2 605	09	293 638	34
1898/99	15 720	80	a 350 000	—	365 720	80	115 898	45	159 810	—	7 284	65	6 310	—	4 801	60	294 104	70
1899	71 616	10	a 350 000	—	421 616	10	127 856	50	164 933	33	7 228	37	6 000	—	2 554	98	308 573	18
1900	113 042	92	a 350 000	—	463 042	92	72 200	—	171 275	34	1 850	—	5 463	45	2 202	10	252 990	89
1901	210 052	03	a 350 000	—	560 052	03	80 961	25	250 346	17	4 900	—	6 156	50	2 328	86	344 692	78
1902	215 359	25	a 350 000 b 63	— 35	565 422	60	74 969	08	175 480	—	16 900	—	647	50	3 490	77	271 487	35
1896/1902					3 020 037 — 635 150 2 384 887	71 24 47	681 543	53	1 299 004	84	64 463	02	26 577	45	19 363	38	2 090 952	22

635 150 Mark 24 Pf.

NACHWEISUNG

der zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik aufgewendeten Beträge und deren Verteilung auf die Provinzen vom 1. April 1896 bis Ende März 1903

Provinz	Im Rechnungsjahr:														Summe	
	1896/97		1897/98		1898/99		1899		1900		1901		1902			
	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.
Ostpreußen	2 500	—	—	—	5 200	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7 700	—
Westpreußen	—	—	—	—	4 000	—	3 440	—	—	—	—	—	—	—	7 440	—
Berlin	25 000	—	22 000	—	12 000	—	11 000	—	5 000	—	9 500	—	11 130	—	95 630	—
Brandenburg	23 500	—	18 125	—	—	—	5 960	—	7 458	67	38 896	17	4 000	—	97 939	84
Pommern	10 000	—	25 000	—	21 000	—	11 000	—	20 250	—	12 750	—	6 500	—	106 500	—
Posen	—	—	—	—	13 600	—	8 000	—	13 000	—	7 000	—	27 000	—	68 600	—
Schlesien	9 000	—	—	—	11 000	—	12 000	—	5 000	—	33 000	—	65 450	—	135 450	—
Sachsen	25 400	—	750	—	37 460	—	12 000	—	22 000	—	30 000	—	6 000	—	133 610	—
Schleswig-Holstein	—	—	—	—	9 000	—	25 333	33	23 166	67	—	—	—	—	57 500	—
Hannover	88 085	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	400	—	88 485	—
Westfalen	—	—	10 300	—	7 000	—	11 000	—	5 650	—	29 000	—	—	—	62 950	—
Hessen-Nassau . .	40 000	—	20 000	—	20 000	—	30 200	—	27 000	—	46 000	—	27 000	—	210 200	—
Rheinprovinz	30 500	—	27 000	—	19 550	—	35 000	—	42 750	—	44 200	—	28 000	—	227 000	—
Zusammen	253 985	—	123 175	—	159 810	—	164 933	33	171 275	34	250 346	17	175 480	—	1 299 004	84

I. Hinsichtlich der ERWERBUNGEN FÜR DIE KÖNIGLICHE NATIONALGALERIE wird auf die regelmäßigen Veröffentlichungen über die Vermehrung der Sammlungen von Bildwerken, Gemälden, Handzeichnungen usw. in den amtlichen Berichten Bezug genommen.

II. Die zur FÖRDERUNG DER MONUMENTALEN MALEREI UND PLASTIK in den letzten sieben Jahren bewirkten Unternehmungen verteilen sich auf die verschiedenen Provinzen der Monarchie wie folgt:

1. PROVINZ OSTPREUSZEN

KÖNIGSBERG I. PR. Aula des altstädtischen Gymnasiums: Ausführung von Wandgemälden, die olympischen Spiele darstellend, durch die Maler Bischoff in Berlin und Dörstling in Königsberg i. Pr., Kosten des Wettbewerbes und Staatsbeihilfe zu den Kosten der Ausführung 7 700 Mark.

2. PROVINZ WESTPREUSZEN

DANZIG. Landeshaus: Malerische Ausschmückung der vier Seitenfelder des großen Sitzungssaales mit allegorischen Darstellungen der Stärke, der Gerechtigkeit, der Mäßigung und der Weisheit durch den Professor Ernst Roeber in Düsseldorf, Staatsbeitrag 7 440 Mark.

3. BERLIN

SÄULENHALLE VOR DEM ALTEN MUSEUM AM LUSTGARTEN: Marmorstatue des Architekten Schlüter von dem Professor Wiese in Hanau, Restkosten 12 000 Mark. Das Modell ist dem Vorstand des hiesigen Architektenvereins leihweise überlassen.

Kopie der Marmorstatue Schinkels von Tieck, ausgeführt von dem Bildhauer Tübbecke in Schöneberg, 8 000 Mark.

KAISER - WILHELM - GEDÄCHTNISKIRCHE. Chor: Vollendung der Arbeiten zur Ausführung der Sandsteinstatuen der vier Evangelisten und

der Apostel Petrus und Paulus durch den Professor Janensch in Berlin, den Bildhauer Wenck ebenda und den Bildhauer Haverkamp in Friedenau bei Berlin. Schlußrate für die Modelle und Kosten der Ausführung 21 000 Mark.

ST. HEDWIGSKIRCHE. Herstellung bildnerischen Schmuckes am Giebelfelde über dem Hauptportal nach dem Entwurf des während der Ausführung der Arbeit verstorbenen Professors Geiger in Wilmersdorf bei Berlin, Staatsbeitrag 19 000 Mark.

Ergänzung der Reste der ehemaligen mittleren Figurengruppe über dem Giebelfeld zu einem für die Neuausführung der Gruppe geeigneten Modelle durch den Professor Breuer in Berlin, Kosten 2 000 Mark.

MINISTERIUM DER GEISTLICHEN, UNTERRICHTS- UND MEDIZINALANGELEGENHEITEN. Brunnengruppe aus Marmor für die Nische auf der Haupttreppe des Gebäudes von dem Bildhauer von Uechtritz in Wilmersdorf bei Berlin, Schlußzahlung 5 000 Mark.

HOHENZOLLERN-MUSEUM. Ausführung der von dem verstorbenen Bildhauer Lock entworfenen Gruppe »Ich habe keine Zeit müde zu sein«, Kaiser Wilhelm den Großen in der Sterbestunde und einen Todesengel darstellend, in Marmor durch den Bildhauer Tübbecke in Schöneberg, Kosten einschließlich des Sockels 17 130 Mark.

NEUER DOM. Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen zur Ausschmückung des Halbrundes über dem Haupteingang mit Glasmosaikgemälden, Kosten 3 500 Mark. Entwürfe zur Ausschmückung des Tonnengewölbes über der Orgelwand mit den Glasmosaikgemälden »Der wiederkommende verklärte Christus«, »Posaunen blasende Engel« und »Singende Engel« von dem Professor Friedrich in Berlin, Kosten 8 000 Mark.

4. PROVINZ BRANDENBURG

CHARLOTTENBURG. Aula der Technischen Hochschule: Vollendung von zwei großen Wandgemälden »Architektur« und »Ingenieurkunst« durch den Professor Hildebrand in Berlin, weiterer Aufwand 27 000 Mark.

POTSDAM. Friedenskirche: Für Entwürfe des inzwischen aus dem Leben geschiedenen Professors Geselschap in Berlin zu einem Zyklus von Wandgemälden mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte, Schlußrate 10 000 Mark.

EBENDA. Gedächtnishalle des geodätischen Institutes auf dem Telegraphenberge: Bronzebüste des Generals Baeyer von dem Professor Hildebrand in München, Kosten 3 500 Mark. Ausführung der Bessel-Büste von dem Professor Reusch und der Gauß-Büste von dem Bildhauer von Glümer in Bronze durch die Bildgießerei von Martin & Piltzing in Berlin, Kosten 1 125 Mark.

KREISHAUS DES KREISES NIEDERBARNIM IN BERLIN. Sitzungssaal: Ausführung von zwei Wandgemälden »Die Hussiten bei Bernau« und »Der Große Kurfürst und seine Gemahlin bei Oranienburg« durch den Professor Friedrich in Berlin, bisheriger Staatsbeitrag 7 333 Mark 33 Pf. Ausschmückung der Wandnischen des Saales mit den Bronzestatuen: »Kaiser Wilhelm II.«, »Die Gerechtigkeit«, »Die Besonnenheit«, »Der Kriegsmann aus der Zeit der Hussitenkriege«, »Der Bürger aus derselben Zeit«, »Der Kriegsmann aus der Zeit des Großen Kurfürsten« und »Der Landmann aus derselben Zeit«, modelliert von den Bildhauern Wenck in Berlin, Günther-Gera in Charlottenburg, Hosaeus in Berlin, Gomanski ebenda, Heinemann in Charlottenburg, Petri in Berlin und Walter ebenda. Dekorative Ausmalung durch den derzeitigen Lehrer am Kunstgewerbemuseum in Berlin Professor Seliger. Staatsbeitrag zu den Kosten der Entwürfe, der Gußmodelle zu den Statuen und ihrer Ausführung in Bronze durch die Bildgießerei Aktiengesellschaft H. Gladenbeck & Sohn in Friedrichshagen sowie zu den Kosten der dekorativen Ausmalung des Saales 41 981 Mark 51 Pf.

CHARLOTTENBURG. Königliche Hochschule für Musik: Ausschmückung der Vorhalle mit den Reliefs »Pan musizierend mit Kindern« und »Arion« von dem Professor Hundrieser in Charlottenburg, Kosten 7 000 Mark.

5. PROVINZ POMMERN

STETTIN. Vollendung des monumentalen Brunnens auf dem Platz vor dem Rathaus durch den Professor Manzel in Berlin, Staatsbeitrag 60 000 Mark.

Ergänzungsarbeiten durch denselben — Anbringung von zwei Wasserspeiern auf den Postamenten der Seitenwangen und Belebung des oberen Wasserbeckens durch Felsmassen — Staatsbeitrag 20 000 Mark.

EBENDA. Sitzungssaal des Ständehauses: Ausführung des Wandgemäldes »Landung des Großen Kurfürsten auf Rügen« durch den Marinemaler Cornelius Wagner in Düsseldorf. Kosten des Wettbewerbes und der Ausführung 5 500 Mark.

RÜGENWALDE. Marienkirche: Herstellung eines Wandgemäldes, Christus mit den Jüngern auf dem Meere darstellend, durch den Maler Hausmann in Berlin, Kosten 6 000 Mark.

STOLP. Rathaus: Ausschmückung des Sitzungssaales mit den Wandgemälden »Die Verleihung des Stadtrechtes an Stolp im Jahre 1300« und »Loskauf Stolps aus dem Pfandrecht des deutschen Ordens im Jahre 1341« durch den Professor Scheurenberg in Berlin und Ausführung des Wandgemäldes »Marktszene am Stolper Fischmarkt« und eines Bildes, welches das Stolper Hafenleben veranschaulicht, für das Treppenhaus durch den Maler Klein-Chevalier in Berlin. Bisheriger Staatsbeitrag 15 000 Mark.

6. PROVINZ POSEN

BROMBERG. Monumentaler Brunnen auf dem Weltzienplatz von dem Bildhauer Lepcke in Berlin, Kosten des Wettbewerbes und bisheriger Staatsbeitrag zu den Kosten der Ausführung 48 600 Mark.

FRAUSTADT. Aula des Gymnasiums: Ausführung eines Wandgemäldes »Begrüßung Hermann des Cheruskers nach der Schlacht im Teutoburger Walde« durch den Maler Grotemeyer in Deutsch-Wilmersdorf, Kosten des Wettbewerbes und der Ausführung 9 000 Mark.

POSEN. Aula des Mariengymnasiums: Ausführung eines Wandgemäldes »Verbreitung des Christentums in Polen durch deutsche Mönche« durch den Professor Artur Kampf in Berlin, Staatsbeitrag 11 000 Mark.

7. PROVINZ SCHLESIEN

BRESLAU. Ritterplatz: Denkmal des Karl Gottlieb Svarez von dem Professor Breuer in Berlin, Staatsbeitrag 9 000 Mark.

PLESZ. Aula des Gymnasiums: Anfertigung eines Entwurfs zu einem Wandgemälde »Gudrun und Hildburg am Meeresstrande« durch den Professor Wislicenus in Breslau, Kosten 1 000 Mark.

BUNZLAU. Königliche Waisenanstalt: Marmorgruppe »Lasset die Kinder zu mir kommen« von dem Professor Breuer in Berlin, Kosten 35 450 Mark. Das Gipsmodell ist dem Museum in Königsberg i. Pr. überwiesen.

OPPELN. Errichtung eines monumentalen Brunnens auf dem Minervaplatz durch den Bildhauer Gomanski in Berlin, Kosten des Wettbewerbes und bisheriger Staatsbeitrag zu den Kosten der Ausführung 17 000 Mark.

GÖRLITZ. Oberlausitzer Ruhmeshalle: Sandsteingruppen »Krieg« und »Frieden« zur Ausschmückung der Hauptfassade von dem Bildhauer Lederer in Berlin, Kosten des Wettbewerbes und Beitrag des Staates zu den Kosten der Ausführung 45 000 Mark.

Marmorbüste König Ludwigs II. von Bayern von dem Professor Calandrelli in Deutsch-Wilmersdorf, Kosten 8 000 Mark.

MÜNSTERBERG. Katholische Pfarrkirche: Ausführung von 14 Tafelbildern, die Stationen des Kreuzganges des Heilandes darstellend, durch den Professor Kämpffer in Breslau, bisherige Kosten 7 000 Mark.

Für die Herstellung künstlerischer Rahmen in der Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau bisher 1 000 Mark.

BRESLAU. Königsplatz: Herstellung eines monumentalen Brunnens durch den Bildhauer Seeger in Charlottenburg, Kosten des Wettbewerbes und bisheriger Staatsbeitrag zu den Kosten der Ausführung 12 000 Mark.

8. PROVINZ SACHSEN

MERSEBURG. Sitzungssaal des neuen Ständehauses: Ausführung von Wandgemälden mit Darstellungen aus der deutschen, insbesondere der thüringisch-sächsischen Geschichte sowie mit allegorischen Darstellungen der Wissenschaft und der Theologie durch den Professor Vogel in Berlin, Kosten 100 000 Mark.

HALLE A. S. Oberbergamtsgebäude: Vollendung der Arbeiten zur Ausschmückung des Sitzungssaales mit Darstellungen in bezug auf den Bergbau durch den Maler Klein-Chevalier in Berlin, Restkosten 2 400 Mark.

Anfertigung von Entwürfen zur ornamentalen Ausschmückung des Sitzungssaales durch denselben 400 Mark.

QUEDLINBURG. Schloßkirche: Schlußrate für die Anfertigung von Entwürfen zur malerischen Ausschmückung des Innern durch den

Geschichtsmaler Kutschmann in Charlottenburg 3 000 Mark.

ERFURT. Treppenhaus des Rathauses: Staatsbeihilfe zur Ausführung von Wandgemälden mit Darstellungen aus der Geschichte Luthers und aus den Sagen des Thüringer Landes durch den Geschichtsmaler Kämpffer in Breslau 14 000 Mark.

QUEDLINBURG. Kaiser Wilhelm-Platz: Bronzegruppe »Friede durch Waffen geschützt«, nach dem Modell des Professors Manzel in Berlin von der Bildnisgießerei Martin & Piltzing in Berlin ausgeführt, Kosten 7 810 Mark.

HALBERSTADT. Dompropsteigebäude: Dekorative Ausmalung des Stadtverordnetensitzungssaales, Kosten des Wettbewerbes 6 000 Mark.

9. PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

ALTONA. Festsaal des Rathauses: Ausführung von Wandgemälden mit Darstellungen aus der Stadtgeschichte — »Ankunft holländischer Auswanderer in Altona«, »Szene aus der Zeit des Schwedenbrandes«, »Empfang Hamburger Flüchtlinge durch den Oberpräsidenten Grafen Blücher im Winter 1813« und »Einzug der deutschen Truppen in Altona im Jahre 1864« — durch den Professor Dettmann in Berlin. Ausführung des Gemäldes »Blüte der Stadt Altona« für einen anderen Saal des Rathauses durch den Maler Marcus in Berlin. Staatsbeitrag zu den Kosten des Wettbewerbes und der Ausführung 57 500 Mark.

10. PROVINZ HANNOVER

GOSLAR. Reichssaal im Kaiserhaus: Vollendung der Arbeiten an dem Zyklus von Wandgemälden mit Darstellungen aus der deutschen Geschichte und Sagenwelt durch den Professor Wislicenus in Düsseldorf, weiterer Aufwand 61 085 Mark.

HILDESHEIM. Rathaushalle: Vollendung der Wandgemälde mit Darstellungen aus den Sagen der Geschichte der Stadt durch den Professor Prell in Dresden, Schlußzahlung 27 000 Mark.

HANNOVER. Sockel zur anderweitigen Aufstellung der Odingruppe von dem Professor Engelhard in Hannover in den Anlagen des Maschparkes, Staatsbeitrag 400 Mark.

11. PROVINZ WESTFALEN

MÜNSTER. Aula der Königlichen Akademie: Ausführung von Wandgemälden mit allegorischen Darstellungen der vier Fakultäten, von Bildern zur Erinnerung an König Friedrich Wilhelm III. und die Freiheitskriege, an den ersten Kanzler der Universität Münster Freiherrn von Fürstenberg und an den früheren Kurator Oberpräsidenten von Kühlwetter sowie des Bildes »Die Alma mater, im Kreise der Lehrer, den Treueid der Jünger der Wissenschaft entgegennehmend« durch den Professor Fritz Roeber in Düsseldorf, Staatsbeitrag 18 000 Mark.

BETHEL BEI BIELEFELD. Zionskirche: Relief »Jesus ein Kind heilend« von dem Professor Karl Janßen in Düsseldorf, Kosten 4 300 Mark.

SCHLOSZ BURG AN DER WUPPER. Kapelle: Ausführung von Wandgemälden, welche den Triumph der christlichen Wahrheit darstellen, durch den Professor Spatz in Düsseldorf, Staatsbeitrag 30 000 Mark.

HERFORD. Staatszuschuß zur Errichtung eines Wittekind-Brunnens auf dem Wilhelmsplatz nach dem Entwurf des Bildhauers Wefing in Herford 5 000 Mark.

MINDEN. Denkmal des Großen Kurfürsten von dem Bildhauer Haverkamp in Friedenau, Staatszuschuß 5 000 Mark.

HERDECKE. Vollendung des von dem verstorbenen Professor Geselschap herrührenden, zur Ausführung für die Friedenskirche in Potsdam bestimmt gewesenen Entwurfs zu einem Wandgemälde »Anbetung der Hirten« durch den Maler Pfannschmidt, seinerzeit in Berlin, für die Aula des Lehrerseminars, Kosten 650 Mark.

12. PROVINZ HESSEN-NASSAU

MARBURG. Aula der Universität: Ausführung von Wandgemälden mit Darstellungen aus der Marburger und hessischen Geschichte — »Die heilige Elisabeth und ihr geistlicher Zuchtmeister Konrad von Marburg«, »Kaiser Friedrich II. und die nach Preußen ziehenden deutschen Ordensritter«, »Sophie von Brabant zeigt den Marburgern den jungen Landgrafen Heinrich das Kind«, »Der Einzug der Reformatoren Luther, Zwingli usw. und deren Begrüßung durch Philipp den Großmütigen«, »Schlacht bei Laufen«, »Die Dominikanermönche ziehen freiwillig aus ihrem Kloster,

um es der Reformation und der Universität zu überlassen«, »Einholung des Professors Christian Wolf durch die Marburger Studenten«, »Otto der Schütz, Sohn Heinrichs II. von Hessen, verläßt die Heimat«, »Otto der Schütz im Dienst des Grafen von Kleve«, »Otto rettet Elisabeth, Tochter des Grafen Dietrich von Kleve, aus Gefahr«, »Ottos Minnelied«, »Heinrich von Homburg erkennt bei einem Besuch des Grafen von Kleve in dem Torwächter den Sohn seines Landesherrn«, »Rückkehr Ottos mit seiner Gemahlin Elisabeth nach dem Schloß zu Marburg« — sowie Herstellung von zunächst sieben Medaillon-Porträtköpfen durch den Professor Peter Janßen in Düsseldorf, weiterer Aufwand 160 000 Mark.

CASSEL. Löwengruppe aus Sandstein für die Wangen der Freitreppe vor dem Regierungsgebäude von dem Bildhauer Brandt in Cassel, Kosten 11 200 Mark.

FRANKFURT A. M. Aula des Friedrich-Gymnasiums: Ausschmückung der den Fenstern gegenüberliegenden Längswand mit einem Zyklus von Wandgemälden, welche die Gleichnisse Jesu und ihn selbst predigend in der Mitte darstellen, durch den Geschichtsmaler Steinhausen in Frankfurt a. M., Staatsbeitrag 32 000 Mark. Malerische Ausschmückung der Schmalwände mit Darstellungen aus der antiken Welt durch denselben, bisherige Kosten 7 000 Mark.

13. RHEINPROVINZ

DÜSSELDORF. Kunsthalle: Für die Entwürfe zur Ausmalung des Treppenhauses von dem Professor Ernst Roeber in Düsseldorf 2 500 Mark.

Vollendung der Wandgemälde im Treppenhause mit Darstellungen in Beziehung auf das Kunstleben in den verschiedenen Zeitaltern durch den Professor Gehrts in Düsseldorf, weiterer Aufwand 37 000 Mark.

EBENDA. Rathaussaal: Schlußrate der Beihilfe zur Ausführung einer Reihe von Wandgemälden mit Darstellungen aus der Bergischen und Düsseldorfer Geschichte durch die Maler Neuhaus in Düsseldorf, Klein-Chevalier in Berlin und Professor Baur in Düsseldorf 10 000 Mark.

EBENDA. Friedenskirche: Ausschmückung der Wandflächen über den Emporen zu beiden Seiten des Chors mit den Gemälden »Johannes der Täufer und Christus« und »Christi Verklärung«, malerische Darstellung der zwölf Apostel in sechs Gruppen an dem den Chor abschließenden Triumphbogen durch den Professor von Gebhardt in Düsseldorf, Kosten 91 500 Mark.

Dekorative Malereien in der Umgebung der genannten Wandgemälde von dem Maler Osten in Düsseldorf, 500 Mark.

Herstellung eines hölzernen Kruzifixes für den Triumphbogen durch den Bildhauer Müller in Düsseldorf, 7 700 Mark.

Für Vorarbeiten zur Ausmalung der Wände neben der Orgel durch den Professor von Gebhardt und für die Herstellung des Malgrundes 17 000 Mark.

CÖLN. St. Gereons-Kirche: Pietà-Gruppe in Marmor von dem Bildhauer Reiß in Düsseldorf, Restkosten 8 000 Mark.

DÜSSELDORF. Herstellung einer bronzenen Gedenktafel mit figürlicher Darstellung und Inschrift anläßlich des fünfzigjährigen Bestehens des Vereins »Malkasten« durch den Bildhauer Lederer in Berlin, Kosten des Wettbewerbes und der Herstellung der Tafel 2 300 Mark.

ESSEN. Landgerichtsgebäude: Ausschmükkung des Treppenhauses mit zwei Wandgemälden, welche die Verkündung des Bürgerlichen Gesetzbuches und eine Gerichtsverhandlung darstellen, durch den Maler Frenz in Düsseldorf, Kosten 22 000 Mark.

AACHEN. Treppenhaus des Rathauses: Ausführung von zwei Wandgemälden — »Die Vertreter der Aachener Bürgerschaft beschwören dem Kaiser Friedrich Barbarossa die Fertigstellung und Befestigung der Stadt mit Toren, Türmen und Mauern innerhalb eines Zeitraumes von vier Jahren im Jahre 1172« und »Granus Serenus, unter Kaiser Hadrian römischer Legat für Belgisch-Gallien, entdeckt die Aachener warmen Quellen« — durch den Professor Albert Baur in Düsseldorf, Staatsbeitrag 13 500 Mark.

ST. JOHANN A. SAAR. Sitzungssaal des Rathauses: Künstlerisch-dekorative Ausmalung durch den Maler Wrage in Berlin, Kosten des Wettbewerbes und bisheriger Staatsbeitrag zu den Kosten der Ausführung 12 000 Mark.

KREUZNACH. Staatsbeitrag zum Michel-Mort-Denkmal von dem Bildhauer Robert Cauer in Berlin 3 000 Mark.

III. ZUR FÖRDERUNG VON KUPFERSTICHEN UND RADIERUNGEN

1. des Professors Krüger in Berlin nach van Eycks Gemälden der musizierenden und singenden Engel (Galerie in Berlin) 5 000 Mark;
2. des Professors Eilers in Berlin nach von Menzels Gemälde »Friedrich der Große auf Reisen« (in der Ravenéschen Galerie in Berlin), Restbetrag 4 000 Mark;
3. des Professors Hans Meyer in Berlin nach dem Gemälde »Friede« vom Professor Geselschap in der Ruhmeshalle des Zeughauses in Berlin, Restbetrag 15 000 Mark;
4. des Kupferstechers Boerner in Halensee nach von Menzels Gemälde »Flötenkonzert« (Königliche Nationalgalerie in Berlin) 2 400 Mark;
5. des Professors Eilers in Berlin nach von Menzels Gemälde »Gustav Adolf empfängt seine Gemahlin im Schlosse zu Hanau«, bisher 1 000 Mark;
6. zu graphischen Arbeiten für die Herausgabe des Gemäldegaleriewerkes der Königlichen Museen in Berlin — Radierung des Kupferstechers Holzapfel nach dem Gemälde von Quinten Massys »Thronende Maria mit dem Kinde«, Stich des Professors Krüger nach dem Porträt des Georg Gisze von Holbein, Stich des Kupferstechers Boerner nach Correggios »Leda und Jupiter«, Holzschnitt des Professors Krüger nach dem »Bildnis einer jungen Frau« von Domenico Venetiano, Kupferstich des Kupferstechers Reim nach Raffaels Gemälde »Maria mit dem Kinde und Heiligen«, Radierung des Professors Halm nach dem Gemälde von Hans Memling »Bildnis eines alten Mannes«, Stiche des Professors Unger nach Rubens »Heilige Cäcilie« und van de Veldes »Flußlandschaft«, Radierung des Kupferstechers Krostewitz nach de Konings »Flachlandschaft«, Stich des Professors Halm nach Holbeins Gemälde »Bildnis eines Mannes«, Radierung des Professors Unger nach dem Gemälde von Rubens »Bacchanal«, Radierung des Kupferstechers Krostewitz nach dem Gemälde von Ruisdael »Eichwald«, Farbenholzschnitt des Professors Krüger nach dem Gemälde von Luca Signorelli »Bildnis eines Mannes«, Radierung des Professors Halm nach dem Gemälde von Seb. del Piombo »Fornarina«, Radierung des Kupferstechers Holzapfel nach dem Gemälde von Dürer »Bildnis des Jakob Muffel«, Radierung des Radierers Rohr nach dem Gemälde von Zurbaran »Der heilige Bonaventura«, Radierung des Professors Krüger nach dem Gemälde des Meisters von Flémalle »Bildnis eines Mannes«, Radierung des Professors Köpping nach dem Gemälde von Rembrandt »Frau des Tobias«, Radierungen des Professors Hans Meyer nach den Gemälden von van Dyck »Bildnisse eines genuesischen Senators und seiner Frau«, Radierung des Professors Eilers nach dem Gemälde von Govaert Flinck »Die Verstoßung der Hagar«, Radierung des Professors Unger nach dem Gemälde von Pieter de Hooch »Holländischer Wohnraum«, Radierung des Kupferstechers Boerner nach dem Gemälde von Rembrandt »Der Mann mit dem Goldhelm« — 33 450 Mark.

   Für Druck- und Vertriebskosten für Abzüge von im staatlichen Besitz befindlichen Kupferstichen und Radierungen 3 613 Mark 2 Pf.

IV. ZUR FÖRDERUNG DER MEDAILLEN- UND PLAKETTENKUNST

1. Modelle zu einer Plakette für Ruder- und Schwimmsport von dem Bildhauer Vogel in Berlin, Kosten 2 000 Mark. Für Lieferung von Exemplaren 670 Mark.
2. Für Entwürfe zu einer Hochzeitsmedaille 5 640 Mark.
3. Für Entwürfe zu einer Taufmedaille 5 100 Mark.

   Für Herstellung unretuschierter Verkleinerungen der von dem Bildhauer Bosselt in Frankfurt a. M. entworfenen Taufmedaille, für Stempelarbeiten zu ihrer Ausführung und für Lieferung von Exemplaren 1 713 Mark 45 Pf.
4. Skizzen für eine Medaille zur Erinnerung an die Hundertjahrfeier der Königlichen Technischen Hochschule in Charlottenburg, Kosten 900 Mark.

Modell zur Medaille von dem Bildhauer Vogel in Berlin 3 000 Mark. Für Reduktionen des Modells 300 Mark.

5. Modell für eine Plakette zur Erinnerung an die Zweihundertjahrfeier der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin von dem Bildhauer Vogel in Berlin, bisheriger Aufwand 2 500 Mark.
6. Für Entwürfe zu einer Medaille für die »Internationale Ausstellung für Feuerschutz und Feuerrettungswesen, Berlin 1901« 2 000 Mark. Ausführung des Modells durch den Bildhauer Christensen in Charlottenburg, Kosten 2 600 Mark. Für Lieferung von Exemplaren 1 540 Mark.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1904

A. GEMÄLDE-GALERIE

Der Gemälde-Galerie wurden von einem Gönner, der nicht genannt zu sein wünscht, zwei interessante, auch gegenständlich sehr merkwürdige Bilder geschenkt, von der Hand des seltenen Paduaner Künstlers aus der Richtung des Mantegna BERNARDINO PARENTINO. Die Gemälde stellen fahrendes Volk mit Musikinstrumenten und Tieren dar.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Als Geschenk eines Gönners, der nicht genannt sein will, erhielt die Sammlung die Bekrönung einer Grabstele aus Pantikapaion (Kertsch). Aus dem einheimischen, weichen Kalkstein gefertigt, zeigt sie in flachem Relief ein Palmettenornament in den Formen des beginnenden IV. Jahrhunderts mit reichlichen Spuren roter Bemalung.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung erhielt die folgenden Bildwerke geschenkt:

1. Von Herrn Gustav Salomon die Bronzestatuette des Apollo mit der Leier, venezianisch aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, interessant durch die Initalien O. I. C. F., die wahrscheinlich: Opus Girolamo (Iheronimus) Campagna fecit (?) zu deuten sind.

Von Gönnern, die ungenannt zu bleiben wünschen:

2. Den skizzenhaften Bronzeguß eines Schächers, eine Arbeit, deren Bewegungsmotiv und Formauffassung darauf hinweisen, daß sie der Ausguß eines Wachsmodells von MICHELANGELO ist.

3. Eine Kröte als Tintenfaß, eine Paduaner Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts, die in eigenartiger Weise mit Lackfarbe übergangen ist.

4. Die Statuette des sitzenden Merkurs, italienische Arbeit vom Beginn des XVI. Jahrhunderts nach der Antike.

5. Einen kleinen sitzenden Putto von FRANÇOIS DUQUESNOY, genannt FIAMMINGO.

6. Eine in Holz geschnitzte und bemalte Statue der Mater dolorosa in halber Lebensgröße, eine süddeutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts in der Art der Asam.

Gegen das Ende des Vierteljahrs wurde die Abteilung der italienischen Bildwerke wegen des Umzugs in das Kaiser-Friedrich-Museum für das Publikum geschlossen.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

Röhrenförmiges Grabgerät mit geometrischer Malerei und plastischen Schlangen und Vögeln verziert. Aus Rhodos.

Rotfigurige attische Pelike strengen Stils. Darstellung: Ein Jüngling mit einem Schabeisen in der rechten Hand steht vor einem Waschbecken. Am Boden hockt ein kleiner Diener, der einen Schuh mit einer roten Masse putzt. Auf der Rückseite ein Jüngling im Mantel. Aus dem Pariser Kunsthandel.

Flache Kanne mit Deckel, ringförmigem Griff und röhrenförmigem Ausguß. Rotfigurige Darstellung: Löwe, Greif und eine Blumenranke. Aus Südrußland.

Drei Scherben von einem attischen rotfigurigen Gefäß freien Stils. Darstellung: Kampf zwischen Griechen und Barbaren (Amazonen?). Aus Ägypten.

Amphoriskos, schwarz gefirnißt mit weiß aufgesetzten Verzierungen. Aus Kertsch.

Kanne mit rundlichem, geriefeltem Körper. Am Hals weiß aufgesetztes Bommelornament. Aus Kertsch.

Hellenistischer Becher mit rotem Überzug. Rankenornament aus Tonschlamm. Aus Kertsch.

Becher derselben Form, mit eingeritzten Ranken. Aus Nikolajew.

Gefäße aus rotem und gelbem Ton mit rotem Überzug: Flasche, Fläschchen, Kanne, zwei Schalen mit niedrigem Fuß, die eine mit geschweiftem, die andere mit gerundetem Profil. Aus Kertsch.

Halbkugeliger Becher aus rotem Ton mit rotem Überzug, verziert mit einem plastischen Netz von Fünfecken. Aus Kertsch.

Becher derselben Form mit plastischen Verzierungen, Blättern und Delphinen und vier Muscheln als Füße. Aus dem Pariser Kunsthandel.

Länglicher hellenistischer Teller mit rotem Überzug. Kertsch.

Terra-sigillata-Gefäße. Becher aus Kertsch und Schale aus Nikolajew, beide mit dem Stempel: ЄΡΜΗC.

Für die Sammlung der Terrakotten:

Nachbildung eines Opferkorbes, mit Firnis gemalt. In Paris erworben.

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen:

Bronzefigur eines nackten, gegürteten Jünglings. Aus Kreta.

Henkel einer archaischen Bronzehydria, oben geschmückt mit einem Löwenkopf; an den Seitenarmen, die auf dem Gefäßrand auflagen, zwei aufrecht freistehende Gorgoneien. Am unteren Ende eine Sirene und eine Palmette. Aus Kertsch.

Ein Grabfund vom Mithradatesberg bei Kertsch: ein Schädel, Schuppenpanzer, Beinschienen, Pfeilspitzen aus Bronze, Lanzenspitzen und Schwert aus Eisen. Aus Kertsch.

Ein hellenistischer Helm aus Pergamon. Aus deutschem Privatbesitz erworben.

Schmuckstück von einem Helm. Aus Ägypten.

Hellenistische Bronzefiguren eines bärtigen Schauspielers und zweier gefesselter Negersklaven. Aus Ägypten.

Eine Sammlung von hundert Halsketten verschiedenen Materials. Aus Kertsch.

Als Studienmaterial einige Gipsabgüsse kretischer Bildwerke.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINETT

Von den Erwerbungen sind zu erwähnen:

A. KUPFERSTICHE

MEIL, JOHANN WILHELM. Titelvignette zu: »Zeitvertreib beim Nacht- und Kaffeetisch.« Probedruck. Geschenk des Herrn Dr. R. Hirsch in Berlin.

ELSHEIMER, ADAM. Tobias mit dem Engel. Unten rechts bezeichnet: ELSHEIMER pin. Gwinner Nr. 9, Nagler Mon. I 494, 3. Geschenk des Herrn Paul Davidsohn in Berlin.

CALLOT, JACQUES. Die Versuchung des hl. Antonius. Meaume Nr. 139, II. Zustand.

B. ZEICHNUNGEN

Niederländische Schule Anfang des XVI. Jahrhunderts, in der Art des HERRI MET DE BLES. Christi Einzug in Jerusalem und Christi Abschied von seiner Mutter. Zwei weißgehöhte Pinselzeichnungen in Tusche auf graugrundierter Leinewand. Ungefähr 225 mm hoch und 400 mm breit.

Schule von Ferrara um 1500, in der Art der Miniaturmaler JACOPO FILIPPO MEDICI D'ARGENTA und des FRA EVANGELISTA DA REGGIO (vgl. H. J. Hermann, Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. Wien 1900, 87). Acht verzierte Initialen mit figürlichen Darstellungen, Ausschnitte aus einem Psalterium.

1. P: vielleicht Psalmi, Titelblatt.
2. B: Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum. Ps. 1.
3. D: Dominus illuminatio mea. Ps. 26.
4. D: Dixi: Custodiam vias meas, ut non delinquam in lingua mea. Ps. 38.
5. D: Dixit insipiens in corde suo: non est Deus. Ps. 52.
6. S: Salvum me fac Dominus. Ps. 68.
7. E: Exultate Deo . . . et date tympanum, psalterium jucundum cum cithara. Ps. 80.
8. C: Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit. Ps. 97.

Deckfarbenmalereien auf Pergament.

Werke neuerer Kunst

A. RADIERUNGEN

ALPHONS, THEODOR. Das letzte Aufgebot, nach FRANZ DEFREGGER. — Wiener Obstmarkt, nach KARL MOLL. — Alte Frau in Hallstadter Interieur. Probedruck und Künstlerdruck.

HOLLENBERG, FELIX. Birke auf blühender Wiese. — Getreidefelder am Abend.

KLINGER, MAX. Der Maler. — Vom Tode II: Die Pest. II. Zustand 2. Druck. — Vom Tode II: Der Künstler. V. Zustand 2. Druck.

Derselbe. Vom Tode II: Integer Vitae, die Pest, der Künstler. Mit der Schrift. Drei Blatt Radierungen überwiesen vom Ministerium der geistlichen usw. Angelegenheiten.

KOEPPING, KARL. Der Connétable von Bourbon, nach REMBRANDT. — Phantastische Waldlandschaft. — Sonnenblüten. — Dryade.

PRELLER, FRIEDRICH, DER ÄLTERE. Kapellmeister Hummel auf dem Sterbebett. Ätzdruck. Ruland Nr. 8 I. Zustand. — Hüon an den Baum gefesselt. R. 21 III. — Die Wartburg im XIV. Jahrhundert. Ätzdruck (auf der Rückseite eine Bleistiftskizze) und Abdruck vor der Schrift. R. 14 I und IV. — Die Wartburg von der Südseite. R. 24 IV. — Felsen in brandender See. 1. Ätzdruck. R. 25 I.

WHISTLER, JAMES MC. NEILL. En plein soleil. Wedmore Nr. 6. — The Kitchen. W. 19 I. Zustand. — Reading by lamp-light. W. 25. — Billingsgate. W. 45 I.

B. ILLUSTRIERTE BÜCHER

GÖRRES, GUIDO. Deutsches Hausbuch. München 1846 und 1847. 12 Hefte. 4. Mit Holzschnitten vom Grafen FRANZ POCCI u. a.

Gedenkbuch für das Leben. Berlin 1852. 8. Mit Lithographien von ADOLF MENZEL. (D. 123—130) und EDUARD MEYERHEIM.

Deutsche Studentenlieder. 8. Mit Holzschnitten vom Grafen FRANZ POCCI und von LUDWIG RICHTER.

C. PHOTOGRAPHIEN

Weierstraß-Album. Herr Prof. Dr. Johannes Knoblauch in Berlin schenkte die dem Professor der Mathematik an der Berliner Universität KARL WEIERSTRASZ (gestorben am 19. Dezember 1897) zum 70. Geburtstag am 31. Oktober 1885 überreichten beiden Albums mit 343 Porträten von Mathematikern und Physikern des In- und Auslandes in Photographien. Die Gabe, der hoffentlich ähnliche folgen werden, ist sehr erwünscht, da sie in die Lage setzt, die Bildnissammlung des Kupferstichkabinetts bis zur Gegenwart fortzusetzen. Die äußere Erscheinung der heutigen Menschen wird zumeist nur in Lichtbildern überliefert, auf dieses Material wird trotz seiner unkünstlerischen und vielleicht auch vergänglichen Art nicht verzichtet werden können, wenn die moderne Bildnissammlung umfassender und reichlicher ausgestaltet werden soll, als es bei Beschränkung auf graphische Kunst möglich ist.

i. V.
SPRINGER

Gegen das Ende des Vierteljahrs wurde die Abteilung der italienischen Bildwerke wegen des Umzugs in das Kaiser-Friedrich-Museum für das Publikum geschlossen.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen:

Röhrenförmiges Grabgerät mit geometrischer Malerei und plastischen Schlangen und Vögeln verziert. Aus Rhodos.

Rotfigurige attische Pelike strengen Stils. Darstellung: Ein Jüngling mit einem Schabeisen in der rechten Hand steht vor einem Waschbecken. Am Boden hockt ein kleiner Diener, der einen Schuh mit einer roten Masse putzt. Auf der Rückseite ein Jüngling im Mantel. Aus dem Pariser Kunsthandel.

Flache Kanne mit Deckel, ringförmigem Griff und röhrenförmigem Ausguß. Rotfigurige Darstellung: Löwe, Greif und eine Blumenranke. Aus Südrußland.

Drei Scherben von einem attischen rotfigurigen Gefäß freien Stils. Darstellung: Kampf zwischen Griechen und Barbaren (Amazonen?). Aus Ägypten.

Amphoriskos, schwarz gefirnißt mit weiß aufgesetzten Verzierungen. Aus Kertsch.

Kanne mit rundlichem, geriefeltem Körper. Am Hals weiß aufgesetztes Bommelornament. Aus Kertsch.

Hellenistischer Becher mit rotem Überzug. Rankenornament aus Tonschlamm. Aus Kertsch.

Becher derselben Form, mit eingeritzten Ranken. Aus Nikolajew.

Gefäße aus rotem und gelbem Ton mit rotem Überzug: Flasche, Fläschchen, Kanne, zwei Schalen mit niedrigem Fuß, die eine mit geschweiftem, die andere mit gerundetem Profil. Aus Kertsch.

Halbkugeliger Becher aus rotem Ton mit rotem Überzug, verziert mit einem plastischen Netz von Fünfecken. Aus Kertsch.

Becher derselben Form mit plastischen Verzierungen, Blättern und Delphinen und vier Muscheln als Füße. Aus dem Pariser Kunsthandel.

Länglicher hellenistischer Teller mit rotem Überzug. Kertsch.

Terra-sigillata-Gefäße. Becher aus Kertsch und Schale aus Nikolajew, beide mit dem Stempel: ЄΡΜΗC.

Für die Sammlung der Terrakotten:

Nachbildung eines Opferkorbes, mit Firnis gemalt. In Paris erworben.

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen:

Bronzefigur eines nackten, gegürteten Jünglings. Aus Kreta.

Henkel einer archaischen Bronzehydria, oben geschmückt mit einem Löwenkopf; an den Seitenarmen, die auf dem Gefäßrand auflagen, zwei aufrecht freistehende Gorgoneien. Am unteren Ende eine Sirene und eine Palmette. Aus Kertsch.

Ein Grabfund vom Mithradatesberg bei Kertsch: ein Schädel, Schuppenpanzer, Beinschienen, Pfeilspitzen aus Bronze, Lanzenspitzen und Schwert aus Eisen. Aus Kertsch.

Ein hellenistischer Helm aus Pergamon. Aus deutschem Privatbesitz erworben.

Schmuckstück von einem Helm. Aus Ägypten.

Hellenistische Bronzefiguren eines bärtigen Schauspielers und zweier gefesselter Negersklaven. Aus Ägypten.

Eine Sammlung von hundert Halsketten verschiedenen Materials. Aus Kertsch.

Als Studienmaterial einige Gipsabgüsse kretischer Bildwerke.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINETT

Von den Erwerbungen sind zu erwähnen:

A. KUPFERSTICHE

MEIL, JOHANN WILHELM. Titelvignette zu: »Zeitvertreib beim Nacht- und Kaffeetisch.« Probedruck. Geschenk des Herrn Dr. R. Hirsch in Berlin.

ELSHEIMER, ADAM. Tobias mit dem Engel. Unten rechts bezeichnet: ELSHEIMER pin. Gwinner Nr. 9, Nagler Mon. I 494, 3. Geschenk des Herrn Paul Davidsohn in Berlin.

CALLOT, JACQUES. Die Versuchung des hl. Antonius. Meaume Nr. 139, II. Zustand.

B. ZEICHNUNGEN

Niederländische Schule Anfang des XVI. Jahrhunderts, in der Art des HERRI MET DE BLES. Christi Einzug in Jerusalem und Christi Abschied von seiner Mutter. Zwei weißgehöhte Pinselzeichnungen in Tusche auf graugrundierter Leinewand. Ungefähr 225 mm hoch und 400 mm breit.

Schule von Ferrara um 1500, in der Art der Miniaturmaler JACOPO FILIPPO MEDICI D'ARGENTA und des FRA EVANGELISTA DA REGGIO (vgl. H. J. Hermann, Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. Wien 1900, 87). Acht verzierte Initialen mit figürlichen Darstellungen, Ausschnitte aus einem Psalterium.

1. P: vielleicht Psalmi, Titelblatt.
2. B: Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum. Ps. 1.
3. D: Dominus illuminatio mea. Ps. 26.
4. D: Dixi: Custodiam vias meas, ut non delinquam in lingua mea. Ps. 38.
5. D: Dixit insipiens in corde suo: non est Deus. Ps. 52.
6. S: Salvum me fac Dominus. Ps. 68.
7. E: Exultate Deo . . . et date tympanum, psalterium jucundum cum cithara. Ps. 80.
8. C: Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit. Ps. 97.

Deckfarbenmalereien auf Pergament.

Werke neuerer Kunst

A. RADIERUNGEN

ALPHONS, THEODOR. Das letzte Aufgebot, nach FRANZ DEFREGGER. — Wiener Obstmarkt, nach KARL MOLL. — Alte Frau in Hallstadter Interieur. Probedruck und Künstlerdruck.

HOLLENBERG, FELIX. Birke auf blühender Wiese. — Getreidefelder am Abend.

KLINGER, MAX. Der Maler. — Vom Tode II: Die Pest. II. Zustand 2. Druck. — Vom Tode II: Der Künstler. V. Zustand 2. Druck.

Derselbe. Vom Tode II: Integer Vitae, die Pest, der Künstler. Mit der Schrift. Drei Blatt Radierungen überwiesen vom Ministerium der geistlichen usw. Angelegenheiten.

KOEPPING, KARL. Der Connétable von Bourbon, nach REMBRANDT. — Phantastische Waldlandschaft. — Sonnenblüten. — Dryade.

PRELLER, FRIEDRICH, DER ÄLTERE. Kapellmeister Hummel auf dem Sterbebett. Ätzdruck. Ruland Nr. 8 I. Zustand. — Hüon an den Baum gefesselt. R. 21 III. — Die Wartburg im XIV. Jahrhundert. Ätzdruck (auf der Rückseite eine Bleistiftskizze) und Abdruck vor der Schrift. R. 14 I und IV. — Die Wartburg von der Südseite. R. 24 IV. — Felsen in brandender See. 1. Ätzdruck. R. 25 I.

WHISTLER, JAMES MC. NEILL. En plein soleil. Wedmore Nr. 6. — The Kitchen. W. 19 I. Zustand. — Reading by lamp-light. W. 25. — Billingsgate. W. 45 I.

B. ILLUSTRIERTE BÜCHER

GÖRRES, GUIDO. Deutsches Hausbuch. München 1846 und 1847. 12 Hefte. 4. Mit Holzschnitten vom Grafen FRANZ POCCI u. a.

Gedenkbuch für das Leben. Berlin 1852. 8. Mit Lithographien von ADOLF MENZEL. (D. 123—130) und EDUARD MEYERHEIM.

Deutsche Studentenlieder. 8. Mit Holzschnitten vom Grafen FRANZ POCCI und von LUDWIG RICHTER.

C. PHOTOGRAPHIEN

Weierstraß-Album. Herr Prof. Dr. Johannes Knoblauch in Berlin schenkte die dem Professor der Mathematik an der Berliner Universität KARL WEIERSTRASZ (gestorben am 19. Dezember 1897) zum 70. Geburtstag am 31. Oktober 1885 überreichten beiden Albums mit 343 Porträten von Mathematikern und Physikern des In- und Auslandes in Photographien. Die Gabe, der hoffentlich ähnliche folgen werden, ist sehr erwünscht, da sie in die Lage setzt, die Bildnissammlung des Kupferstichkabinetts bis zur Gegenwart fortzusetzen. Die äußere Erscheinung der heutigen Menschen wird zumeist nur in Lichtbildern überliefert, auf dieses Material wird trotz seiner unkünstlerischen und vielleicht auch vergänglichen Art nicht verzichtet werden können, wenn die moderne Bildnissammlung umfassender und reichlicher ausgestaltet werden soll, als es bei Beschränkung auf graphische Kunst möglich ist.

i. V.
SPRINGER

E. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 475 griechische, 2 römische, 617 mittelalterliche und neuzeitliche und 196 orientalische Münzen, 4 Stück Papiergeld, 201 Medaillen und 21 Siegelstempel, insgesamt um 1501 Stück.

Die wichtigste Erwerbung für die Sammlung der griechischen Münzen sind das schöne Didrachmon der delphischen Amphiktionen in einem Exemplar von hervorragender Erhaltung, die athenische Hekte mit zwei Eulen, von der nur noch zwei andere Exemplare bekannt sind, und drei in Eisen ausgeprägte Stücke mit den Typen von Tegea und Argos.

Unter den übrigen griechischen Münzen verdienen besondere Erwähnung einige zum Teil aus einem neueren Funde stammende athenische Bronzemünzen aus der römischen Kaiserzeit mit interessanten und seltenen Darstellungen (Athena und Marsyas, Athena und Poseidon, agonistischer Tisch mit der Inschrift ΟΛ[ΥΜΠ]ΙΑ), eine in Nicopolis ad Istrum geprägte Bronzemünze des Kaisers Severus mit einem stattlichen Gebäude, das auf der Frontseite eine halbkreisförmige Säulenhalle in zwei Stockwerken zeigt, sowie zwei in Hadrianopolis (Thrakien) für die Kaiser Marcus und Severus geprägte Bronzemünzen, von denen die eine drei am Hebrusflusse gelagerte Flußgötter, die andere ein mit Statuen reich geschmücktes Nymphaeum darstellt.

Die Reihen der mittelalterlichen Münzen eröffnen mehrere merowingische Goldmünzen, unter ihnen Trienten von Darantasia und Argenta. Ungleich wichtiger und überhaupt die bedeutsamste Erwerbung des Vierteljahres sind die karolingischen Silberpfennige, von denen der Trierer Denar Pipins mit dem Monogramm des hl. Petrus, der Kölner Denar Karls des Großen, die Denare seines Schwagers Udalrich und vor ihnen allen seines Neffen Roland, des Praefectus limitis Britannici, ein Unikum, der Denar Ludwigs des Frommen von Chur, gleichfalls ein Unikum, und der Denar Ludwigs des Deutschen von Marsal besonders hervorzuheben sind. Die deutschen Pfennige der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit sind durch eine Auswahl aus den Funden von Belgard und Riebitz vermehrt, von denen der letztere namentlich zwei bisher unbekannte Gepräge des Erzbischofs Bruno von Köln und des Herzogs Burchard von Schwaben geliefert hat. Denare des Bischofs Richer von Verdun in Hatton Chatel und Champigny sowie des Bischofs Gerhard von Metz, in Conflans geprägt, haben die Zahl der in unserer Sammlung bisher nicht vertretenen deutschen Münzorte wiederum vermindert. Ein Aachener Denar des Kaisers Friedrich Barbarossa und ein in Unna geprägter Denar des Grafen Engelbert von der Mark sind neue Erscheinungen. Der schönste der neuerworbenen Brakteaten gehört dem Abte Burchard von Fulda an. Eine größere Zahl entstammt wiederum dem schon mehrfach genannten großen Funde von Seega und namentlich dem von Schleusingen, aus dem letzteren als besonders bemerkenswert ein Schlotheimer Reiterpfennig. Unter den Groschen sind die Mühlheimer Turnosen des Kaisers Ludwig IV. des Bayern, die Heinsberger Turnose mit dem Namen des Königs Philipp von Frankreich, ein Groschen des Bischofs Amadeus von Toul aus der Münzstätte Liverdun, ein Groschen des Metzer Bischofs Ludwig von Bar, zu Varennes geprägt, einem in unserer Sammlung bisher nicht vertretenen Münzorte, ein Schilling des Bischofs Gerhard von Würzburg, sowie das jeversche Gepräge des Edo Wimken zu nennen. Der sogenannte Wendentaler, im Jahre 1542 gemeinschaftlich von den Städten Lübeck, Hamburg, Lüneburg, Wismar, Rostock und Stralsund geprägt, ist nur in einem zweiten Exemplare bekannt. Zu den Seltenheiten zählen auch der Husumer Taler Friedrichs von Holstein vom Jahre 1522, der Taler des Grafen Ladislaus von Haag vom Jahre 1549 und der Taler der Stadt Rottweil vom Jahre 1623. Unter den erworbenen brandenburg-preußischen Münzen ist die hervorragendste ein Dukat des Kurfürsten Johann Sigismund vom Jahre 1614, unter den kleineren deutschen neuzeitlichen Münzen ein Tecklenburger Kreuzgroschen. Von den außerdeutschen Münzen sind namhaft zu machen ein Denar und ein Obol des Königs Robert I. von Frankreich, eines in unserer Sammlung bisher nicht vertretenen Fürsten, zwei Billonmünzen Kaiser Karls V. aus Alghero an der Nordwestküste Sardiniens, einem unserer Sammlung gleichfalls fremden

Orte, sowie eine größere Anzahl serbischer Groschen.

Von den erworbenen Medaillen gehören nur wenige der Renaissancezeit an, doch sind diese nennenswerte Stücke: eine Bronzemedaille des Leone Leoni auf den Kaiser Karl V., eine ausgeschnittene Medaille aus Goldbronze auf Franz von Lothringen, eine zwar gering erhaltene, aber nur in diesem einen Exemplar vorhandene silberne Medaille auf Albrecht und Dorothea, das erste preußische Herzogspaar, ein mit einem breiten Kranze gezierter goldener Gnadenpfennig der Herzogin Elisabeth von Kurland, eine scharfe Bleimedaille auf Geuder vom Jahre 1526, eine schöne kleine silberne Medaille auf Raimund Fugger vom Jahre 1530 und namentlich ein Holzmodell auf Steudel, den Kapellmeister des Kaisers Maximilian I. Die große Masse der Medaillen entstammt dagegen den letzten Jahrzehnten und ist zum Teil von deutschen, überwiegend jedoch von französischen Künstlern gearbeitet. Unter jenen sind vertreten: Luerssen, Deitenbeck, Geyger, von Kawarczynski, Kounitzky, Kowarzik, Kruse, Mayer, Kautsch, Tautenhayn, Frei; unter diesen sind zu nennen: Bottée, Cazin, Chaplain, Chapu, Charpentier, Coudray, Deloye, Delpech, Dropsy, A. Dubois, H. Dubois, F. Dubois, Dupuis, Gilbault, Hannaux, Jampolski, Lagrange, Lancelot Croze, Lechevrel, Lefèbre, Legros, Mouchon, Patey, Rivet, Roty, Tasset, Troianowski, Vernier, Vernon, Yencesse.

Ein besonders wertvolles Geschenk, 15 große und zum Teil goldene Medaillen aus dem Nachlasse des Prof. Weierstraß, unter ihnen namentlich die ihm verliehenen goldenen Medaillen für Kunst und Wissenschaft sowie die von Luerssen auf Weierstraß selbst gefertigte schöne Medaille, verdanken wir dem Herrn Prof. Knoblauch in Berlin. Für weitere Geschenke haben wir zu danken den Herren A. v. d. Heyden in Berlin (Medaille der numismatischen Gesellschaft in Berlin auf ihre Vorsitzenden, Geh. Reg.-Rat Friedensburg und Direktor Dr. Bahrfeldt), Medailleur von Kawarczynski in Berlin (Medaille auf Herzog Alfred von Koburg), Frau Dr. Lucius in Frankfurt a. M. (Medaille auf Dr. Lucius), Prof. Morgenstern in Frankfurt a. M. (Medaille auf P. Ehrlich), die Peter-Wilhelm-Müller-Stiftung in Frankfurt a. M. (Medaille auf Dr. Lucius), Medailleur Oertel in Berlin (Medaille auf Alfons XIII., König von Spanien) und Rickmers in Radolfzell (drei Stück Papiergeld und eine größere Zahl orientalischer Münzen).

DRESSEL. MENADIER

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Deutsche Orientgesellschaft, die sich die Freilegung des bei Abusir gelegenen Totentempels des Königs Ne-user-reʿ (um 2500 v. Chr.) zur Aufgabe gemacht hat, hat auch von den Funden des zweiten Arbeitsjahres (Winter 1902/03) wieder den Königlichen Museen eine Reihe erlesener Altertümer zur Verfügung gestellt, die mit dem Beginn dieses Vierteljahrs in den Besitz unserer Sammlung übergegangen sind. Zu nennen sind hier die folgenden Stücke:

Aus der Zeit des alten Reiches (um 2500 v. Chr). Ein Löwenkopf aus schwarzem Basalt, von überraschender Lebenswahrheit. Der Kopf stammt von einer der Dachtraufen des Tempels, die die Form liegender Löwen hatten. Das Wasser floß zwischen den Vordertatzen des Löwen ab.

Der Grabstein einer Prinzessin, aus einem gewaltigen, 3 m hohen Kalksteinblock.

Der Inhalt des Grabes eines Mannes Namens Ka-hotep, der in demselben Grabe wie die Prinzessin bestattet war. Darunter sind zwei kleine hölzerne Schenktischchen mit Alabastergefäßen und einem altertümlichen Feuersteingerät, ferner die Kalksteinkrüge, die die Eingeweide des Toten enthielten, sowie ein großer Kalksteinkopf, der dem Verstorbenen zu irgend einem magischen Zweck mitgegeben war. Endlich eine Menge kleiner Nachbildungen von Meißeln, Beilen, Dächseln usw., die dem Toten im Jenseits dienen sollten.

Das Gesicht einer Königinnen- oder Prinzessinnenstatue aus Alabaster.

Aus dem mittleren Reiche (um 2000 v. Chr.) Aus einem der Särge der Priester, die noch im mittleren Reiche den Totenkult des Königs besorgten, ein hübsches kleines Holzfigürchen eines stehenden muskulösen Mannes sowie mehrere Ketten schöner großer Fayenceperlen.

Aus griechischer Zeit ein Holzsarg mit gewölbtem Deckel samt allen Beigaben.

Den Ausgrabungen, die die Königlichen Museen an einem in der Nähe des Faijums gelegenen Orte, Abusir el mälq, ausführen lassen, verdankt die Abteilung einen reichen Zuwachs an Altertümern, die vor allem das Begräbniswesen der späteren Zeit (von etwa 700 v. Chr. an) veranschaulichen. Die Mehrzahl der Särge aus ptolemaeischer Zeit besteht aus bemalter Pappe, die aus verworfenen Papyrushandschriften, Briefen und Urkunden gefertigt ist. Die Auflösung der Pappe zur Gewinnung der verarbeiteten Papyrusblätter wird lange Zeit in Anspruch nehmen, verspricht aber gute Erfolge.

Auch aus dem Kunsthandel konnten einige Erwerbungen der Sammlung zugeführt werden, von denen nur die wichtigsten hier aufgezählt seien:

Zwei Statuetten aus dem Tempel des Gottes Thoth von Eschmunên-Hermopolis. Sie sind für uns nicht nur als feine und charakteristische Bildhauerarbeiten aus der Zeit des neuen Reiches interessant, sondern auch als Trachtenbilder. Denn die eine vortrefflich erhaltene stellt einen Priester in seiner Amtstracht mit Pantherfell und Gürteltasche dar, die andere, eine leider beschädigte Königsfigur, zeigt manche neue Einzelheit im Königsornat.

Ein gut geschnittener Siegelzylinder trägt einen bisher unbekannten Nebennamen des Königs Schepseskaf (um 2500 v. Chr.).

Zwei Gewichte, die den Namen des Besitzers En-ka-f und die Aufschrift »3 Ringe« und »6 Ringe« aufweisen, dienten zum Nachwiegen des aus Metallringen bestehenden Geldes. Die Form des Namens weist die Gewichte der Zeit des alten Reiches zu.

Eine Fayenceschale mit Darstellungen von Tieren und Pflanzen.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Die Tontafelsammlung wurde durch 477 alt- und neubabylonische Tontafeln (meist Kontrakte, doch auch Briefe) vermehrt. Hervorhebung verdienen zwölf größere oder kleinere Tafelbruchstücke, welche für den hieroglyphischen Ursprung der babylonischen Keilschriftzeichen von hoher Bedeutung sind, sowie 17 meist ausgezeichnet erhaltene assyrische Kontrakte, die ersten, welche in den Besitz der Abteilung gelangten.

Erworben wurden ferner: ein kleiner, sehr schön gearbeiteter altbabylonischer Frauenkopf aus Serpentin; das Bruchstück eines assyrischen Inschriftsteins mit 17 Schriftzeilen, unter anderem die Personennamen Šamaš-ilu und Argištu enthaltend; je ein vollständig erhaltener Backstein der assyrischen Könige Tukulti-Ninib, Salmanassar II., Sargon und Sanherib; das Bruchstück einer Bauurkunde Nebukadnezars aus dem Tempel der Göttin Nin-kara-ag-a zu Borsippa; ein kleiner interessanter babylonischer Siegelzylinder; ein Tonstempel persischer Zeit und eine Goldbrosche parthischer Herkunft.

Die Photographiensammlung wurde durch 60 neue Photographien von Denkmälern des Britischen Museums und durch 8 von Denkmälern des Louvre bereichert.

DELITZSCH

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Abhandlungen der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1902, 1903. Berlin 1902/03.

Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1904, I bis XXIV. Berlin 1904.

Kaiser-Friedrich-Museumsverein zu Berlin. Bericht über das Geschäftsjahr 1903/04. Berlin 1904.

Magistrat von Charlottenburg: A. Harnack, Rede bei der Begräbnisfeier Theodor Mommsens. Leipzig 1903.

Direction Générale du Musée Impérial Ottoman: Musée Imp. Ottoman. Section des monnaies musulmanes. P. 3—4. Constantinople 1901/03.

Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen: H. N. Stuart, Catalogus der munten en amuletten van China, Japan, Corea en Annam. Batavia, 'sGravenhage 1904.

Direktion des Teyler-Museums in Haarlem: H. J. Scholten, Musée Teyler à Haarlem. Catalogue raisonné des desseins. Haarlem 1904.

Museum of Fine Arts, Boston: Report for 1903. Cambridge 1904.

Bericht der Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig. Ostern 1902/04.

Kuratorium des Kunstgewerblichen Museums in Prag: Bericht des Curatoriums für das Verwaltungsjahr 1903. Prag 1904.

Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. R. Kekule von Stradonitz: Über den Apoll des Kanachos. Berlin 1904. (Separatabdruck.)

Herr Dr. Wilhelm Froehner in Paris: Catalogue de tableaux, vendus à Bruxelles, depuis l'année 1773. Bruxelles s. a.

Herr Julius Meili in Zürich: J. Meili, O Meio Circulante no Brazil. P. 3. Zürich 1903.

Herr Geh. Regierungsrat F. Friedensburg in Steglitz: F. Friedensburg, Schlesiens Münzgeschichte im Mittelalter. Ergänzungsband. Breslau 1904.

Herr Hauptmann A. Brause in Friedenau: A. Brause, Feld-, Noth- und Belagerungsmünzen von England, Frankreich, Holland, Italien und Spanien. Berlin 1903.

Herr Quintilio Perini in Roveredo: Q. Perini, Ueber Meraner Münzen. Frankfurt a. M. 1904. (Separatabdruck.) — Le monete di Treviso. Rovereto 1904.

Herr Dr. Alfred Koeppen in Berlin: A. Koeppen und C. Breuer, Geschichte des Möbels. Berlin 1904.

Fräulein Dr. Frida Schottmüller in Berlin: F. Schottmüller, Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk. Zürich 1904.

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Herr Dr. phil. Davar aus Bombay: Drei Proben der Homapflanze. — Herr Dr. Meißner, hier: Eine kambodschanische Palmblatthandschrift. — Herr Prof. Fischer in Zehlendorf: Sechs Photographien der Padaung und Karen.

Ankäufe. Der erste Teil der Dr. Leitnerschen Gandhâra- (graeco-buddhistischen) Skulpturensammlung, der bedeutendsten Sammlung dieser Art, welche sich noch in Privathänden befand. — Ein schöner Kris aus Borneo. — Eine Steinskulptur aus Java, einen Tempelwächter darstellend.

NORDASIEN

Ankauf. Eine größere Sammlung Ethnographica aus Sibirien.

CHINA

Geschenk. Herr Dr. von Schab: Ch'üan fei chi shih, Geschichte des Boxer-Aufstandes in 6 Heften.

Ankäufe. Geschenkszepter mit Nephritauflagen. — Zwei Stellschirmchen für den Schreibtisch. — Porzellanfigur: Ho-shang auf einem Elephanten. — 24 lamaistische Tempelbilder. — Zwei lamaistische Buchdeckel mit Miniaturen. — Zwei alte Kupferwerke über China: Siege des Kaisers Ch'ien-lung und das Leben des Konfucius darstellend. — Schnitzerei aus Nephrit aus der Periode Ch'ien-lung. — 51 neuere chinesische Photographien. — Zwei Vasen, geschnittenes Glas bzw. Nephrit. Letztere mit einem eingravierten vom Kaiser Ch'ien-lung verfaßten (yü-t'i) Gedicht, datiert: jön-wu = 1762.

JAPAN

Ankäufe. Kakemono: Karte des buddhistischen Indien und Turkestan, Masterpieces selected from the Kôrin School, Band 1. — Bronzefigur: Buddha als Asket. — 37 kolorierte Photographien. — Tempelbild: Darstellung des Sukhavatî-Paradieses (Jôdo), Heft 157—165 der kunstgeschichtlichen Zeitschrift Kokkwa.

WESTAFRIKA

Die Kolonialabteilung des Auswärtigen Amtes überwies einen Haussaköcher mit einem großen vergifteten Pfeil, wie solche bei der Elefantenjagd aus Flinten geschossen werden.

Geschenke. Herr Oberleutnant Dominik: Eine große und ausnehmend wertvolle etwa 400 Nummern umfassende Sammlung vom Tsadsee. — Von Herrn Hauptmann Glauning sind weitere Sendungen aus Adamaua eingegangen, mit über 100 für uns zum größten Teile ganz neuen Stücken. — Herr Missionar Oßwald: Eine größere Sammlung aus Togo. — Herr Sergeant Waldmann: Drei Arm- und Beinringe und einen Pfeifenkopf aus Messing, aus dem Alantikagebirge.

Ankäufe. Eine 64 Nummern umfassende Sammlung aus Südkamerun. — Ein großes

Bronzegefäß und zwei aus Holz geschnitzte Hähne, aus Benin. — Eine mit arabischer Inschrift versehene, im westlichen Sudan gegossene Kanone.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Karl Wiese: Im Anschluß an große frühere Zuwendungen abermals eine Reihe wertvoller Stücke von den Maraui, Senga und aus Urua, darunter besonders eine größere Anzahl geschnitzter Kopfbänke, darunter eine in der Form eines Nashornes. — Herr Oberleutnant Küster: Eine Sammlung von den Wanyaturu, Massai, Wandorobbo und aus Bukoba. — Herr Sammlungsaufseher Juckoff: Eine von ihm in Kilwa erworbene Messingbüchse.

SÜDAFRIKA

Geschenk. Herr A. Bodong: Eine größere Sammlung ausgezeichnet schöner Stücke aus dem Maschonaland.

NORDAFRIKA

Geschenke. Herr Dr. Paul Traeger: Eine große und nach wissenschaftlichen Grundsätzen angelegte Sammlung aus Tunis und Tripolis. — Herr Sydney Douglas Crompton durch Vermittelung Sr. Hoheit des Herzogs Johann Albrecht zu Mecklenburg: Ein durch ganz ungewöhnliche Form bemerkenswertes altes Tongefäß aus Tenerife.

SÜDSEE

Geschenke. Herr E. Lindemann: Eine sehr wertvolle Sammlung alter Steinbeile und eine Anzahl von Maikasteinen aus Havaii. — Herr Freiherr von der Goltz: Drei geschnitzte Figuren aus Neuirland. — Herr Leo Frobenius: Eine mit Benutzung eines wirklichen Gesichtsskeletts hergestellte Maske aus Neuguinea, wie ähnliche bisher nur aus Neubritannien bekannt gewesen waren. — Herr Direktor Größer: Einen von einer Ausgrabung stammenden Halsschmuck von den Marshallinseln. — Herr Assessor Wolff: Eine Steinfigur aus Neubritannien. — Herr Prof. von Luschan: Eine geschnitzte alte Kanoefigur von den Salomonen.

Ankäufe. Drei ausgezeichnet schöne und kostbare alte Schnitzwerke aus Neuseeland, eine Flöte, eine Federbüchse und eine menschliche Figur, ferner ein großes 15 m langes Auslegerboot von Agomes mit zwei Masten und zugehörigen Mattensegeln.

MITTELAMERIKA

Geschenke. Herr Paul Viau, hier: Zeugpuppen, Szenen aus der biblischen Geschichte und Volkstypen darstellend, aus dem Staat Durango in Mexiko. — Herr Prof. Dr. Seler, hier: Zwei Schokoladenquirle aus Oaxaca und ein Umschlagetuch (rebozo) aus der Stadt Mexiko. — Herr Dr. W. Lehmann, hier: Kopie einer aztekischen Bilderhandschrift »Altepeamatl Ocoyacac« des Handschriftenkabinetts der Königlichen Bibliothek zu Berlin. — Herr Mc. Catty, Sanatorium Caribbee, Montegobai, Jamaika: Ein kleines schönes Steinbeil aus Jamaika.

Angefertigt wurde der Abguß einer schönen, reich skulptierten Steinkiste aus Mexiko, nach dem Original im Museum für Völkerkunde in Hamburg.

Ankauf. Altertümer, besonders Tongefäße von neuem Typus und wenige Tonfiguren und Steinsachen aus der Gegend von Toluca und Texcoco in Mexiko, darunter eine Xipefigur mit den Abzeichen des Quetzalcouatl.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Prof. Dr. Seler, hier: Tanzschmuck der Jivaro-Indianer. — Herr Feustel, Blumenau in S. Catharina: Eine Anzahl von sogenannten Millefioriperlen.

i. V.
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Lehrer Busch in Trechwitz: Urne, Scherben, Nadeln, Fibeln von Eisen und Bronze, Tonwirtel u. a. von Trechwitz, Kr. Zauch-Belzig. — Herr A. Porath und Herr Georg Winterfeld in Dallmin: Urne und Deckelschale, eiserner Gürtelhaken und Lanzenspitze von Dallmin, Kr. Westpriegnitz. — Herr Gemeindevorsteher Lehmann in Reudnitz: Tonscherben von Reudnitz, Kr. Lübben. — Herr Erich Soltau, Berlin: Scherben von Alt-Glietzen, Kr. Königsberg i. N.

Von der Königlichen Klosterkammer in Hannover wurde ein Steinhammer von Pinnow, Kr. Angermünde, überwiesen.

Ankäufe. Tongefäße und Bronzen von Zehden, Kr. Königsberg i. N., Tongefäße, Steingeräte usw. von Fürstenberg a. O., Vogelsang, Gräden, Atterwasch, Fürstenwalde, Melschnitz. Tongefäße und Beigaben von Kräsem, Kr. West-Sternberg. Bronzefund von Lippehne, Stein- und Knochengeräte von Rehnitz-Soldin.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Tongefäße aus bronzezeitlichen Hügelgräbern von Reudnitz, Kr. Lübben.

PROVINZ OSTPREUSZEN

Ankäufe. Bronzen, Eisengeräte usw. von Anduln, Kr. Memel. Bronzen, Eisengerät, Perlen usw. von Ramutten-Jahn, Kr. Memel.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung: Bronzen, Eisengeräte usw. aus einem Gräberfelde der letzten heidnischen Zeit von Anduln, Kr. Memel.

PROVINZ POMMERN

Ankauf. Feuersteinbeile von Pasewalk, Kr. Uckermünde.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Herr Geh. Hofrat Prof. Dr. Bäßler, Berlin: Eine goldene Dolchklinge und Goldfragment von Inowrazlaw. — Herr Ingenieur Frankenstein in Berlin: Urne mit Beigaben aus Bronze, Eisen und Knochen von Karlsdorf, Landkr. Bromberg; kleinere Funde ebendaher und von Fordon, Landkr. Bromberg. — Herr Rentier Katz in Charlottenburg: Große Urne von Iwno, Kr. Schubin. — Herr Ziegeleidirektor Fechner in Slonawy: Großer Steinhammer von Bomblin, Kr. Obornik.

Ankäufe. Steinhammer von Czarnikau. Tongefäße, Scherben und eine eiserne Nadel von Luschwitz und Bukwitz, Kr. Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr W. Keil in Berlin: Bronzehalsring und Nadelstück aus einer Urne von Breitenau, Kr. Neumarkt.

Ankauf. 2 Steinhämmer von Buckowintke, Kr. Öls, und Lunke, Kr. Militsch.

PROVINZ SACHSEN

Ankäufe. Eine große Sammlung von Tongefäßen, 2 Steinhämmer und kleine Bronzen von Prieschka, Kr. Liebenwerda. Steingeräte, Bronzenadel und Tonscherben von Neumark, Kr. Querfurt.

Ausgrabung im Auftrage der Generalverwaltung: Zahlreiche Geräte und Knochen von einer neolithischen Ansiedelung bei Nägelstedt, Kr. Langensalza.

RHEINPROVINZ

Ankäufe. Römische Gefäße und Kleinfunde von Köln. Bronzen usw. aus Gräbern von Andernach-Weißenthurn. Fränkische Funde (Bronzeschale, kleine Bronzen und Eisenwaffen) von Engelgau, Kr. Schleiden. Tongefäße und ein Schädel von Köln. Kleines Tongefäß und Scherben von Opladen, Kr. Solingen.

PROVINZ HANNOVER

Geschenke. Herr Kreisarzt Dr. Helwes in Diepholz: Scherben und Brandknochen von Aschen, Kr. Diepholz. — Herr Dr. Schierholz in Freistatt: Feuersteingeräte und Späne von Freistatt bei Wehrbleck, Kr. Sulingen. — Herr Oldewage, Eigentümer in Rechtern: Tongefäß von Rechtern, Kr. Diepholz.

Ausgrabungen im Auftrage der Generalverwaltung: Bronzenadel und andere Funde aus einem Hügelgrab bei Schwaförden. Flintknollen von Freistatt, Kr. Sulingen. Hügelgräberfunde von Rechtern, Kr. Diepholz.

HOHENZOLLERN

Ankauf. Tongefäße, Bronzen, Eisenwaffen usw. aus Hügel- und Reihengräbern.

VOSS

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Erwerbungen

Stickerei: Geflügeltes Pferd, andere Fabelwesen und Jagddarstellung. Italien, Anfang XIII. Jahrhundert.

Stickerei einer Fahne: Baum mit Devise. Italien, XV. Jahrhundert.

Gobelinstreifen mit Schrift: Deutschland, XV. Jahrhundert.

Altarbehang, roter Sammet, Muster ausgeschnitten. Italien, XVI. Jahrhundert.

Kanne und Becken, Silber, zum Teil vergoldet. Bezeichnete Arbeit des Augsburger Goldschmiedes Pfeffenhauser. Anfang XVIII. Jahrhundert.

Porzellanteller, Kopenhagen, aus dem Flora danica-Service. Ende XVIII. Jahrhundert.

Porzellangruppe von Adam Clair und Mohr und Mohrin, Frankenthal, 2. Hälfte XVIII. Jahrhundert.

Fayencevase, China, XVIII. Jahrhundert.

Fayencevase, Persien, XVII. Jahrhundert.

Mosaikplatte, Kosmatenarbeit, XII. Jahrhundert.

Teil eines Sarkophags mit Löwenmaske, Marmor, Spätrömisch.

Geschenke

Frau Geheime Kommerzienrat Meyer-Cohn: Vier Teile einer Stickerei in Spitzenstichen auf Leinenkanevas mit Durchbruch. Die im Anfang des XVIII. Jahrhunderts aufgezeichnete und begonnene Stickerei ist um 1900 von der Geschenkgeberin genau in den alten Sticharten vollendet.

Herr Max Richter: Steinzylinder einer Bréquetuhr.

Überweisungen

Königliches Regierungs-Präsidium in Potsdam: Zwei Bruchstücke einer Chamottemuffel aus der ehemaligen Porzellanfabrik von Plaue bei Brandenburg.

Leihgabe

Von Herrn Karl Marfels: Reichhaltige Sammlung alter Uhren und Katalog der Sammlung.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Karl Lange Söhne in Glashütte: Eine große Anzahl von Uhren und Uhrteilen sowie Tafeln mit Veranschaulichung der Hausindustrie, bestimmt für die Weltausstellung in St. Louis.

CX. Sonderausstellung vom 18. Mai bis 13. Juni 1904

1. Batiks, hergestellt in javanischer Technik von dem Maler Prof. MAX FLEISCHER-WIEMANS und dessen Gattin.

2. Spindelgipürarbeiten, gefertigt mit einem von Frau von Renthe-Fink in Jena konstruierten Spindelapparat, im Anschluß an eine in den spanischen Kolonien erhaltene Technik.

CXI. Sonderausstellung vom 21. Juni bis auf weiteres

Druckbogen und Originalzeichnungen für das monumentale Prachtwerk: Die Nibelunge, mit Buchschmuck und Illustration von Joseph Sattler, herausgegeben von der Reichsdruckerei, Verlag von J. A. Stargardt, Berlin. Ausgestellt von der Direktion der Kaiserlichen Reichsdruckerei.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 135 Werke und 1368 Einzelblätter vermehrt.

Die Sammlung japanischer Farbenholzschnitte, die seit einigen Jahren vornehmlich durch Geschenke begründet worden ist, ist durch wertvolle Zuwendungen der Herren Gustav Jacoby, Leopold Steinthal, James Simon, Artur Gwinner, Hugo Schaper und Gustav Rading in Berlin und des Herrn Alfred Koerner in Paris um 102 Blätter und mehrere Folgen aus den ehemaligen Sammlungen Gillot und Barboutau in Paris erweitert worden. Unter den Erwerbungen sind insbesondere vertreten: Primitive Meister (7 Bl.), Harunobu (9 Bl.), Koriusai (6 Bl.), Kiyonaga (5 Bl.), Shunsho (13 Bl.), Sharaku (3 Bl.), Utamaro (16 Bl.), Toyokumi (10 Bl.), Hokusai (10 Bl.).

Die Verlagsbuchhandlung J. A. Stargardt überwies ein Exemplar des bei ihr verlegten, von der Kaiserlichen Reichsdruckerei hergestellten Prachtwerkes: Die Nibelunge, mit Buchschmuck und Illustrationen von Joseph Sattler. Berlin 1904. Das monumentale Werk ist durch eine Ausstellung, welche die Direktion der Reichsdruckerei im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums veranstaltet hat, weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden.

Herr Baurat a. D. A. Drewitz in Eberswalde überwies eine Sammlung von 44 Blatt mit Skizzen und Entwürfen des im Jahre 1888 verstorbenen Geheimen Regierungs- und Baurats Drewitz für die Glasfenster des Domes zu Erfurt.

Herr Hugues Krafft in Paris hatte die Güte, für die Sammlung der Einzelblätter Abzüge der 35 Heliogravüren seines Werkes: À travers le Turkestan russe, zu stiften, das er schon früher der Bibliothek freundlichst überwiesen hatte.

Die Schriftgießerei Gentzsch & Heyse in Hamburg schenkte außer neueren Musterbüchern ihrer Gießerei auch eine Auswahl von Satz- und Druckproben aus ihrer Offizin.

Die Literarische Anstalt Rütten & Löning in Frankfurt a. M. überwies 40 Blatt Sonderabdrucke von Buchornamenten nach Zeichnungen von Wilhelm Steinhausen.

Weitere Einzelblätter, Buntpapiere u. a. schenkten die Herren: Senator O. Geist in Waren, Wolfgang Mecklenburg in Berlin, Meyer und Seitz in München, Joseph Sattler in Berlin.

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 62 Werke und 71 Einzelblätter vermehrt.

Als eine Ergänzung von ganz besonderem Werte, beschafft aus den Mitteln der Bibliothek und einer Beihilfe des vorgesetzten Herrn Ministers, ist hervorzuheben: Adolph Menzel, Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformirung. 3 Bände, 1851/57. Das vortreffliche Exemplar dieses seltenen Werkes, das bekanntlich nur in dreißig Exemplaren hergestellt und meist für öffentliche Stellen subskribiert worden ist, ist auf der Auktion einer Pariser Privatsammlung ersteigert worden.

Unter den aus Mitteln des Vermehrungsfonds der Kostümbibliothek beschafften Werken sind hervorzuheben:

Nouveau recueil des Troupes légères de France. Paris (um 1750). 8.

Règlement concernant les uniformes des généraux et officiers des États-majors des armées de la République française. Paris, An VI. 4.

Accurate Vorstellung der sämmtlichen Chur Fürstl. Sächs. Regimenter und Corps. Nürnberg 1769. 8.

[A. von Schmalen,] Nachricht von den Fränkischen Craistruppen. Nürnberg 1782. 8.

Unter den Geschenken ist besonders eine neuerliche Überweisung des Herrn Rentners A. Freising in Berlin von Bedeutung, der aus seiner Bibliothek 45 Werke zur Geschichte und Technik des Tanzes überwies, darunter:

Haußmann, Neue artige und liebliche Täntze. Nürnberg 1598. 4.

Feuillet, Recueil de dances. Paris 1700. 4.

Feuillet, Choréographie. Paris 1701. 4.

Pecour et Feuillet, Recueil de dances. Paris 1700. 4.

Rameau, Le maître à danser. Nouv. éd. Paris 1735. 8.

Gallini, A treatise on the art of dancing. London 1765. 8.

Fricke, Neue englische Tänze. 3 Teile. Quedlinburg und Blankenburg 1773/82. gr. 8.

Kattfuß, Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes. Leipzig 1800/02. 8.

Ferner schenkten:

Fräulein Rose Julien in Berlin: 18 Photographien elsässischer Volkstrachten.

Herr Ernst Riebeling in Kassel: De la Cuisse, le répertoire des bals ou théorie-pratique des contredanses. 4 Bände. Paris 1762/65. 8.

JESSEN

III. UNTERRICHTSANSTALT

Schuljahr 1903/04

Das Sommerquartal wurde am 14. April begonnen und am 29. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zusammen
	Voll-schüler	Hos-pitanten		
Schüler . . .	122	1	192	315
Schülerinnen	40	46	80	166
Zusammen	162	47	272	481

von denen insgesamt 1036 Plätze belegt wurden.

Von den Lehrern der Unterrichtsanstalt sind Prof. Grenander und Prof. Schäfer vom Beginn des Quartals bis gegen Ende Juni durch den Herrn Minister zur Ausführung ihnen übertragener Installationsarbeiten auf der Weltausstellung zu St. Louis beurlaubt ge-

wesen. Vertreten wurde ersterer durch den Baumeister Geßner, letzterer durch den Maler Busch.

EWALD

L. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden das »Brustbild einer jungen Dame« — Ölbild — von AD. VON MENZEL, ein Jugendwerk aus dem Jahre 1845, und ein Exemplar von Gleims »Amor und Psyche« mit Handzeichnungen von G. SCHADOW u. a.

Am 20. Juni wurde zur Feier des hundertsten Geburtstages Moritz von Schwinds im 3. Geschoß eine Sonderausstellung von Werken des Meisters eröffnet. Die Beisteuern aus dem Museum von Weimar, aus der Neuen Pinakothek und der Königlichen Privatbibliothek zu München, aus der Karlsruher Kunsthalle, aus der Modernen Galerie und dem Städtischen Museum zu Wien, sowie die Unterstützung durch zahlreiche Privatsammler ermöglichten es, einen umfassenden Überblick über Schwinds künstlerische Tätigkeit zu geben.

V. TSCHUDI

II. ZEUGHAUS

1. Juli 1903—30. Juni 1904

Überweisungen

Se. Majestät der Kaiser und König. Nachbildungen von 4 kurbrandenburgischen und preußischen Fahnen. Originale in St. Petersburg und Moskau. — Reliefkarte von Insel und Düne Helgoland. — Leibstandarte des Husarenregiments v. Bronikowski (Nr. 1) 1740—1743. Sr. Majestät dargebracht von Herrn Fabrikanten H. Friedrichs, Potsdam.

Königl. Kriegsministerium. Ausgediente Fahnen und Standarten von Regimentern des IV., VII. und XI. Armeekorps. — Chinesische Schwerter und Säbel.

Wasserbauinspektion Potsdam. Gotisches Schwert. XIII. Jahrh. Gefunden in der Havel bei Plaue.

Altertumsverein, Haltern. Geschützpfeile gef. in Aliso, I.—II. Jahrh.

Herr Wirkl. Geh. Kriegsrat Lehmann, Berlin. Preußische Uniformstücke aus dem Kriege 1870/71.

Herr Oberst a. D. v. Platen. Dolman und Pelz des Premierleutnants v. Platen vom Hus.-Reg. v. Zieten, 1840—1853.

Viscount Dillon, London. Kukri, Schlagmesser der Ghorka, Nepal.

Herr Paul Kümmel, Yokohama. Katana, japanisches Krummschwert, von Yukimitsu. XIII. Jahrh.

Berliner Panoramagesellschaft. Relief und Marschkarte der Schlacht bei Sedan.

Erwerbungen

Generalshut des Prinzen Friedrich von Preußen.

Offizierhelm der Garde-Landwehrinfanterie, getragen von demselben.

Tschapka des Ulanenregiments Nr. 4, getragen vom Prinzen Georg von Preußen.

Gürtelschloß mit dem Namenszug des Großen Kurfürsten, Bronze. 1673—1688.

21 friderizianische Grenadier-, Füsilier- und Bombardiermützen.

Preußisches Offiziersponton. Vom Inf.-Reg. Prinz Ferdinand von Preußen (Nr. 34). 1740 bis 1806.

Preußisches Unteroffizierkurzgewehr vom Füsilierregiment v. Kurßel (Nr. 37). Preußen 1755—1758.

Französische Taschenstammliste. Um 1750.

Gotisches Schwert. XIII. Jahrh.

Degen mit Bronzegriff. Deutsch, Ende XVI. Jahrh.

Degen. Deutsch, Mitte des XVIII. Jahrh.

Französischer Offizierdegen. 1830—1840.

Dolch. Italien, Anfang XVI. Jahrh.

Dolch mit silbertauschiertem Griff. Deutsch, XVI. Jahrh.

Dolch mit geätzter Klinge. England, XVI. Jahrh.

Ochsenzunge »Cinquedea«. Venedig, Anfang XVI. Jahrh.

»Kamdar«, Dolch. Madras, XVII. Jahrh.

Gürtelschloß, Bronze. III.—VI. Jahrh.

Klinge eines Friauler Spießes (Spetums). Deutsch, XV. Jahrh. Gefunden im Rhein.

6 Spitzen von Knebelspießen. Karolingisch. Gefunden im Neuenburger See.

Schwere Scheibenbüchse mit Stützgabel. Deutsch, 1710.

1 Paar Pistolen mit Flintenschloß, reich in Eisen geschnitten. Von Lazarino Cominazzo und Pietro Manani. Brescia, Ende XVII. Jahrh.

Pistole mit Flintenschloß von denselben.

Pistole mit Flintenschloß für Doppelschuß aus einem Lauf. Von Lazarino Cominazzo und Andrea Pizzi. Brescia, Ende XVII. Jahrh.

Pistole von Jakob Kuchenreuter, später perkussioniert. Regensburg, Mitte des XVIII. Jahrh.

Sammlung von 200 Patronen zu Armeeschußwaffen. XIX. Jahrh.

Patronenbüchse, Eisen, geätzt. Deutsch, um 1560.

Pulverflasche aus Wurzelholz mit vergoldeten Bronzebeschlägen. Deutsch, 1585.

Pulverhorn, Eisen, geschnitten und vergoldet. Deutsch, XVII. Jahrh.

Zündkrautflasche, Eisen, graviert und vergoldet. Deutsch, XVII. Jahrh.

Zündkrautflasche, Eisen, mit Relieftausia von Silber. Deutsch, XVI.—XVII. Jahrh.

Schmiedeeiserne Verschlußkammer eines Hinterladegeschützes. Gefunden im Rhein. XV. Jahrh.

24lötige schmiedeeiserne Drehbasse. Anfang XVI. Jahrh.

Dänischer Bronzedreipfünder. System Huth. 1766.

Pendelquadrant mit Visier. Deutsch, XVII. Jahrh.

Pendelquadrant mit Aufsatzstange von S. Boyling. Dresden 1671.

Schrittzähler, Messing, vergoldet und graviert. Deutsch, XVII. Jahrh.

Sattel für das Gestech im Hohen Zeug und das Kolbenturnier. Pappelholz, mit Leder bekleidet und ursprünglich bemalt. Deutsch, XV. Jahrh.

V. UBISCH

BRESLAU
SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Die bereits wiederholt betonte Erschöpfung der Mittel des Museums durch die Herstellung des Bilderwerks schlesischer Kunstdenkmäler war im Etatsjahr 1903/04 noch nicht behoben. Größere Erwerbungen waren dadurch ausgeschlossen.

Ein Bildnis des Dr. Windthorst, Ölgemälde von VILMA PARLAGHI ging dem Museum als Geschenk des Grafen Hans Ulrich von Schaffgotsch, ein Seestück von MULIER gen. TEMPESTA als Vermächtnis des Fräulein Saulson, eine Bleistiftzeichnung von ADOLPH VON MENZEL, Lauben in Bozen, als Geschenk des Fräulein C. Molinari zu.

Die Sammlung von Medaillen und Plaketten wurde durch einige Stücke von E. M. GEYGER, A. KRAUMANN, E. SEGER und STAUDINGER vermehrt.

Der Abteilung der Gipsabgüsse wurde der Schwertträger von E. SEGER als Geschenk des Künstlers einverleibt.

Die Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Lithographien erhielt einen Zuwachs von 144 Blättern.

Der kunstwissenschaftliche Apparat wurde durch 292 Bände und 457 Photographien vermehrt.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



STUDIEN
UND
FORSCHUNGEN





F. Lippmann

Friedrich Lippmann, der nahezu ein Menschenalter hindurch an der Spitze des Kgl. Kupferstichkabinetts gestanden hat, ist am 2. Oktober v. J. einem tückischen Leiden erlegen. Mit tiefem Schmerz haben seine Freunde und Mitarbeiter, haben alle, denen die Früchte seiner Tätigkeit zugute kamen, ihn scheiden sehen und sagen sich mit Trauer, daß die Lücke, die sein Tod gerissen, unausfüllbar ist und so lange schwer empfunden werden wird, als die Erinnerung an seine Eigenart, an den Umfang und die Besonderheit seiner Leistung dauern wird.

Als der starke und bis dahin in seiner Gesundheit kaum je ernstlich angefochtene Mann im Frühsommer erkrankte, wollten seine Freunde im Vertrauen auf seine gesunde Natur zunächst noch nicht an ernste Gefahr glauben. Er selbst sah schärfer. Mit ruhiger Sicherheit hat er sein Haus bestellt, und auch als schwere Leidenstage kamen, hat ihn Geduld und Fassung nicht verlassen. Wenn bei der Natur seines Leidens eine volle Herstellung ausgeschlossen war, so muß man dankbar sein, daß

seiner ganz auf Tätigkeit und Schaffen gerichteten Natur die Aufgabe erspart geblieben ist, sich in die arbeitslose Stille eines untätigen Lebens zu finden. So ist auch seinen Freunden ungetrübt und ungeschwächt das Bild seines vollen Wirkens geblieben, aus dem heraus er abgerufen worden ist.

Friedrich Lippmann war am 6. Oktober 1838 in Prag als der jüngste Sohn eines wohlhabenden Fabrikherrn geboren. Nach Absolvierung des Prager Gymnasiums bezog er im Herbst 1856 die dortige Universität, um bis zum Herbst 1860 dem Studium der Staatswissenschaften obzuliegen, hat auch im Spätsommer 1858 dort die rechtshistorische Staatsprüfung bestanden. Während er von diesen Studien dauernden Gewinn für sein Leben gezogen hat, führte ihn seine mit den Jahren selbständig hervortretende Neigung auf andere Wege. Mehrfache Reisen nach dem Süden, besonders nach Venedig, auf denen er schon als Schüler seinen Vater begleiten durfte, sowie ein mehrmonatlicher Aufenthalt in Paris, der dem Beginn seiner Universitätsstudien vorausging, hatten eine angeborene Liebe und Neigung für bildende Kunst zur Entwickelung gebracht. Naturwissenschaftliche und medizinische Interessen fanden Anregung und Förderung durch mancherlei persönliche Beziehungen auf der Universität, und eine ausgesprochene technische Begabung ließ ihn nicht ruhen, bis er sich auf den verschiedensten Gebieten des Handwerks und der Industrie gründliche Einsichten und zum Teil auch persönliche Fertigkeiten angeeignet hatte. Als er dann nach mehrfachen Reisen im Ausland Mitte der sechziger Jahre seinen dauernden Aufenthalt in Wien nahm, gehörte er nach Begabung und Bildung zu den hervorragenden Köpfen, die, für wissenschaftliche, künstlerische und praktische Aufgaben gleich vorbereitet, doch oft nur schwer ein ihrer vollen Leistungsfähigkeit entsprechendes Feld der Tätigkeit finden, weil sie sich in die hergebrachten Kategorien nicht recht einordnen lassen. So war es gewiß für beide Teile ein entschiedener Gewinn, daß Rudolf von Eitelberger, der unvergeßliche Gründer des Österreichischen Museums, die junge, einer rein wissenschaftlich-literarischen Tätigkeit durchaus abgeneigte Kraft für diese seine Anstalt zu gewinnen und ihr einen ihrer Eigenart entsprechenden Wirkungskreis zu schaffen verstand. Die Aufgabe, an der Fürsorge für die Bildung und Vervollständigung der Sammlungen des Österreichischen Museums teilzunehmen, führte Lippmann zu wiederholten Malen auf längere Reisen in Süddeutschland und ins Ausland, auf denen er, unterstützt von voller Beherrschung der modernen Sprachen, die unvergleichliche Kenntnis und Erfahrung im Kunsthandel, die ihn auszeichnete, erwarb und um so mehr ausbildete, als er auf mehreren im Museum nicht vertretenen Gebieten selbst zu sammeln begann und dadurch noch vielseitigere Verbindungen anknüpfte, als ihm sonst möglich gewesen wäre.

Als am Anfang der siebziger Jahre seine Tätigkeit am Österreichischen Museum anders gestaltet werden sollte, trat er zurück und blieb nur noch in freierer Verbindung mit der Anstalt als Kustos extra Statum, während er sich mit Eifer den Arbeiten der Zentralkommission für Erhaltung der Kunstdenkmäler widmete und 1873 in deren Auftrage Steiermark und Tirol bereiste. Daneben beschäftigte ihn fortdauernd die Pflege seiner eigenen Sammlungen, die sich hauptsächlich auf ältere deutsche Bilder und auf illustrierte Bücher des XV. Jahrhunderts erstreckten.

Als im Jahre 1876 von Berlin die Anfrage an ihn erging, ob er bereit sein würde die Leitung des Kgl. Kupferstichkabinetts zu übernehmen, ergriff er diesen Ruf mit augenscheinlicher Freude. Holzschnitt und Kupferstich hatten sein persönliches Interesse von Jugend auf besonders angezogen. Die erste Erwerbung eines Kunstwerkes, die ihm gelang, bestand in einem Abdruck von Dürers Großer Fortuna, den er als Sekundaner sich

zu verschaffen wußte. Seiner mit großer Sachkenntnis zusammengebrachten, später in den Besitz des Berliner Kabinetts übergegangenen Sammlung illustrierter Bücher des XV. Jahrhunderts ist schon gedacht. Und eben diesem Forschungsgebiet ist die Abhandlung über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilderdrucks gewidmet, mit der er an der Universität Tübingen promovierte. Mochte auch der Kreis seiner Interessen viel umfassender sein als die Aufgaben eines Kupferstichkabinetts, so führten doch gerade diese nächsten Aufgaben zu beständiger Berührung mit den verschiedensten Kunstgebieten und boten Aussicht auf fruchtbares Zusammenarbeiten mit den Leitern der anderen Sammlungen der Kgl. Museen; mit mehreren von ihnen verbanden ihn schon freundschaftliche Beziehungen. So folgte er im November 1876 dem an ihn ergangenen Rufe und hat seitdem seine ganze Kraft mit nie erlahmendem Eifer und mit gewissenhafter Treue der übernommenen Aufgabe gewidmet, bis der Tod ihn uns entrissen hat.

Die im Jahre 1872 erfolgte Ernennung des damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm zum Protektor der Kgl. Museen und kurz danach die Berufung des Grafen von Usedom zu ihrer Leitung hatte von Allerhöchster Stelle aus den ernsten Willen bekundet, den Königlichen Sammlungen eine den Forderungen der Zeit entsprechende Entwickelung zu geben, die durch die besser gewordene Finanzlage des Staates und die mit ihr ermöglichte Bereitstellung reicherer Mittel begünstigt wurde. So entwickelte sich in den folgenden Jahren, unablässig gefördert von dem Erlauchten Protektor, eine reiche Tätigkeit, in die Lippmann sogleich mit voller Energie und Einsicht eingriff. Er fand eine schwierige, aber auch eine dankbare Aufgabe vor.

Aus mehreren selbst erst im XIX. Jahrhundert gebildeten Privatsammlungen erwachsen, ermangelte das seit 1832 gebildete Kupferstichkabinett der sicheren Grundlage alter Bestände, auf denen die unerreichte Bedeutung von Sammlungen wie die der Albertina und der Hofbibliothek in Wien beruht. Trotz aller Bemühungen seiner verdienstvollen Direktoren Schorn und Hotho hatten weder die Mittel noch die Arbeitskräfte sich beschaffen lassen, um die aus sehr ungleichmäßigen Teilen neugebildeten Sammlungen, so wie es ihr Zweck verlangte, zu sichten und zu vervollständigen. Es ist schwer oder unmöglich, in kurzen Worten zu sagen, wieviel hier zu tun blieb. Ebenso dringend erheischte der äußere Zustand der Sammlungen Abhilfe.

Lippmann arbeitete sich mit großem Fleiß in die neue Aufgabe ein und fand bald auch bei dem Höchsten Protektor ein besonders gnädiges, seine Leistungen warm anerkennendes Interesse, das ihm auch Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich allezeit huldvoll bewahrt hat.

Schon wenige Monate nach seinem Amtsantritt legte er in einer ausführlichen Denkschrift dar, was nach seiner Überzeugung für das Kabinett geschehen müsse. Diese Denkschrift ist in ihren Grundzügen für seine ganze Amtstätigkeit maßgebend geblieben. Er besaß Beweglichkeit genug, um nicht über dem Streben nach Unerreichbarem das Erreichbare zu versäumen; aber er besaß daneben Konsequenz und Hartnäckigkeit genug, um das Notwendige auch durchzusetzen und hat die wesentlichen Punkte seines Programms tatsächlich durchgeführt.

Die erste Sorge mußte der Vervollständigung der Sammlungen gelten.

Den Grundstock des Kabinetts bildete die ihrer Zeit berühmte Sammlung des Generalpostmeisters Nagler. Mit großer Sachkenntnis und Zähigkeit hatte dieser in langen Jahren unter geschickter Benutzung aller Gelegenheiten eine Sammlung von Zeichnungen und Drucken zusammenzubringen verstanden, die alle Perioden umfaßte und in der Tat eine Grundlage für eine umfassende Repräsentation aller einschlagenden

Gebiete zu bilden geeignet war. An ihrer Vervollständigung war in den vierzig Jahren seit ihrer Erwerbung mit Eifer und nicht ohne Erfolg, aber doch mit sehr beschränkten Mitteln gearbeitet worden, so daß die einer Privatsammlung notwendig anhaftenden Schwächen nicht beseitigt waren. Lippmann ist es gelungen, sie definitiv zu überwinden.

Die Zeitverhältnisse hatten sich für ein solches Unternehmen von Jahr zu Jahr ungünstiger gestaltet. Hatten Nagler und Wilhelm von Humboldt schon in den zwanziger Jahren über unerschwingliche Preise und Seltenheit der Kaufgelegenheiten geklagt, so hat seitdem die Vermehrung der öffentlichen Sammlungen, die Steigerung des Interesses für Kunstbesitz und der wachsende Wohlstand diese Übelstände stetig verschärft und die Anforderungen an die Mittel und an die Geschicklichkeit eines Direktors mehr und mehr erhöht. Auch nach der Bereitstellung reichlicherer Mittel erforderte es große Sachkenntnis, äußerste Aufmerksamkeit, unermüdliche Ausnutzung aller Verbindungen und Gelegenheiten, um vorwärts zu kommen. Die Vorbedingung des Erfolges war möglichste Beschränkung auf das Wichtigste und Wesentlichste, auf das, was mit jedem Jahre schwerer erreichbar zu werden drohte. In dieser richtigen Erkenntnis hat Lippmann vor allem drei Meister gepflegt: Dürer, Schongauer und Rembrandt, und ihr Werk mit der irgend erreichbaren Vollständigkeit in Abdrücken zu vereinigen gesucht, die die künstlerische Leistung in ihrem höchsten Reiz und ihrer höchsten Vollendung wiedergeben. In bezug auf Dürer, dem sein ganzes Herz gehörte, war es eine glückliche Vorbedeutung, daß ihm schon bald nach seinem Amtsantritt gelang, die Sammlung Hulot-Posonyi zu erwerben, die die Stiche und Holzschnitte in großer Reichhaltigkeit und in vorzüglichen Abdrucken bot und außerdem 43 echte Zeichnungen enthielt. Für Schongauer konnte ein großer Schritt durch Erwerbungen aus der Sammlung Felix, für Rembrandt durch die von einem hochherzigen Kunstfreund ermöglichte Beteiligung an der Versteigerung des Herzogs von Buccleugh geschehen. Durch zahlreiche Einzelerwerbungen wußte Lippmann diese Werke unermüdlich zu vervollständigen und zu verbessern und so zu dem erreichbar höchsten Grade der Güte und Vollständigkeit zu bringen. Neben diesen größten Meistern pflegte er mit besonderer Sorgfalt das ganze XV. und angehende XVI. Jahrhundert mit ihren Handzeichnungen, Kupferstichen, Holzschnitten und illustrierten Büchern und suchte auch hier vor allem die künstlerisch hervorragenden Meister und Leistungen in möglichster Vollständigkeit und Vollendung dem Kabinett zu sichern. Diese Aufgabe hat er aber keineswegs mit einseitiger Ausschließlichkeit verfolgt, sondern die großen Malerradierer des XVII. Jahrhunderts, die Stecher und Holzschneider der Rubensschule, die Illustration des XVIII., die Malerradierer des XIX. Jahrhunderts nicht minder gepflegt; wie er denn im Eifer für möglichst reichhaltige Vertretung Chodowieckis in seinen ersten Amtsjahren fast in einen Konflikt mit dem damaligen Generaldirektor geraten wäre. Überhaupt hat er wohl nicht leicht eine Gelegenheit zur Erweiterung und Verbesserung der Bestände vorübergehen lassen, wofern es ohne Schädigung der wichtigsten Hauptsachen geschehen konnte. So ist ihm in unermüdlicher Arbeit gelungen, das Kabinett zu einer nicht nur reichhaltigen und vielfach glänzenden Sammlung zu machen, sondern ihm auch eine gewisse systematische Vollständigkeit zu geben, wie ein öffentliches Institut sie bedarf. Auch für die illustrierten Handschriften und für die Handzeichnungen hat er Großes erreicht, vor allem durch Erwerbung der schon erwähnten Dürersammlung Hulot, der Hamiltonsammlung mit ihrem Kleinod, den Botticellizeichnungen zur göttlichen Komödie und noch in den letzten Jahren der von Beckerathschen Sammlung.

Unscheinbarer, aber doch höchst dankenswert ist das Verdienst, das er sich durch die systematische Ausgestaltung der Sammlung von Photographien nach Bildern und

Handzeichnungen erworben hat, zu der er bescheidene Anfänge bei seinem Amtsantritt vorfand, die er aber erst in neuester Zeit mit Hilfe außerordentlich bewilligter Mittel versuchen konnte, zu der Höhe eines wissenschaftlich geordneten und allen billigen Wünschen genügenden Studienmaterials zu bringen.

Die Vielseitigkeit des Interesses und Verständnisses, mit dem Lippmann seine amtliche Aufgabe ergriff, ist hiermit nicht erschöpft. Eine nicht minder energische und unermüdliche Tätigkeit wandte er den Einrichtungen zu, die der Erhaltung und Nutzbarmachung der Sammlungsbestände dienen. Auch in dieser Beziehung war das Kabinett bis 1876 noch zu sehr auf dem Standpunkt einer großen Privatsammlung geblieben und gewährte weder dem Benutzer die erwünschte Erleichterung noch den Kunstblättern die Sicherung, deren sie bei dem wachsenden Zuspruch des Publikums in sehr erhöhtem Maße bedurften. An die Ausarbeitung eines den berechtigten Anforderungen genügenden Katalogs hatte noch überhaupt nicht Hand angelegt werden können. Die Aufgabe reizte Lippmanns Eifer und Erfindungsgabe. Binnen weniger Jahre hatte er die bis dahin ganz fehlenden technischen Kräfte herangezogen, die nötigen Werkstätten eingerichtet, die zweckmäßigen Materialien ermittelt, alle Einzelheiten für die Aufstellung in Mappen und Schränken und für eine ausführliche Katalogisierung festgestellt, so daß in einem beschränkten Ausschnitt des Kabinetts eine gesicherte Unterlage für die an dem Ganzen auszuführenden Arbeiten gewonnen war. Mit außerordentlichen Mitteln, die dank der Fürsorge der Kgl. Staatsregierung und der Bereitwilligkeit der Landesvertretung seit dem Jahre 1890 jährlich zur Verfügung gestellt wurden, ist es ihm dann gelungen, die große Aufgabe kurz vor seinem Tode zum Abschluß zu bringen — soweit man bei einer Arbeit ohne Ende von Abschluß überhaupt reden darf. Hatten doch die zu bewältigenden Bestände unter der Arbeit allein durch Überweisung einer bis dahin von der Kgl. Bibliothek verwalteten Porträtsammlung einen im Anschlag nicht vorgesehenen Zuwachs von 45000 Blättern erfahren.

Mit diesen Verwaltungsarbeiten gingen umfassende Publikationen Hand in Hand. Lippmann hatte von Natur wenig Neigung zu literarischer Produktion. Obgleich er die ernstesten wissenschaftlichen Interessen hatte und unter anderem an den Verhandlungen der von ihm mitgegründeten Kunstgeschichtlichen Gesellschaft regen und sehr fruchtbaren Anteil nahm, so war er doch schwer dazu zu bringen, auch nur eine kurze Abhandlung zu schreiben, wenn nicht bestimmte Zwecke seine Scheu überwanden. Die von den Kennern hochgeschätzte Arbeit über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilderdrucks war, wie schon oben erwähnt, durch seine Promotion veranlaßt. Sein Handbuch des Kupferstichs und weitgehende Vorarbeiten für ein Handbuch des Holzschnitts hatten einen von ihm lebhaft aufgenommenen amtlichen Zweck der Belehrung und Anregung der Benutzer seiner Sammlung. Am meisten aber reizte ihn die Aufgabe, die Schätze alter Kunst unter Ausnutzung aller Hilfsmittel, die die moderne Entwicklung der mechanischen Reproduktionsarten an die Hand gibt, weiteren Kreisen in einer möglichst vollkommenen Form zugänglich zu machen. Obenan unter diesen Arbeiten steht seine im Verein mit der Groteschen Verlagshandlung unternommene monumentale Veröffentlichung der Handzeichnungen Dürers, die ihm leider nicht zu Ende zu führen vergönnt gewesen ist, und die im gleichen Verlag begonnene Publikation von ausgewählten Handzeichnungen unseres Kabinetts. Demselben Verlag gehört die Nachbildung der Zeichnungen Sandro Botticellis zu Dante an. Dazu kommt die große Sammlung Rembrandtscher Handzeichnungen, die Publikationen der internationalen Chalkographischen Gesellschaft, die sämtlich unter seiner Leitung hergestellt wurden, die große Reihe der von der Kais. Reichsdruckerei herausgegebenen

Mappen mit Nachbildungen alter Kupferstiche und Holzschnitte und die gleichfalls von der Reichsdruckerei hergestellten Reproduktionen von Lukas Cranachs Holzschnitten und Stichen. Bei diesen Veröffentlichungen, die er teils mit sorgfältigen und inhaltreichen Erläuterungen, teils wenigstens mit genauen Notizen ausstattete, zogen ihn nicht am wenigsten die technischen Schwierigkeiten an, deren Lösung sich die chalkographische Abteilung der Reichsdruckerei und ihr hochverdienter Leiter, Geheimer Regierungsrat Roese, mit stetig steigendem Erfolge hingab. Das Zusammenarbeiten mit dieser Anstalt sah er als eine Aufgabe seines Berufes an; aber er hatte daran auch die größte persönliche Freude, von der die liebevolle Vollendung der auf diese Weise zustande gekommenen Veröffentlichungen beredtes Zeugnis ablegt.

Seine bei diesen Arbeiten gesammelten Erfahrungen kamen auch diesem Jahrbuche zugute, zu dessen Begründern er gehörte und dessen Gedeihen er zu fördern unablässig bemüht war. Der Wunsch, diese Zeitschrift mit der Veröffentlichung ausgezeichneter neuer Erwerbungen zu schmücken, entlockte seiner widerwilligen Feder, namentlich in den früheren Jahren, so manchen wertvollen Beitrag. Auch eine wichtige größere Arbeit über den italienischen Holzschnitt des XV. Jahrhunderts kam hier zuerst zum Abdruck, um dann in Buchform, auch in englischer Bearbeitung, wieder zu erscheinen.

Überhaupt aber war Lippmanns Interesse und Tätigkeit nicht auf seinen nächsten Wirkungskreis beschränkt. Mit lebhaftem Anteil begleitete er die Gesamtentwicklung unserer Museen, und seine eigene Amtsführung war von lebendigem Verständnis für die Gesamtaufgabe unseres Instituts durchdrungen. So wenig er gesonnen war, wo ernste Interessen seines Kabinetts Vertretung forderten, zurückzuhalten, so fern war er von einem beschränkten Partikularismus und nahm den freudigsten Anteil an jedem schönen Erfolge, welcher Abteilung er auch immer beschieden sein mochte. So hat er manche große Unternehmung, auch wenn sie von dem Einzelnen Entsagung forderte, glücklich durchführen helfen und ist in allen schwierigen und verantwortlichen Fragen ein gewissenhafter und oft sehr wirksamer Berater gewesen.

Mit wehmütigem Dank werden sich Kollegen und Freunde seines warmen Wohlwollens, seiner allzeit bewährten Bereitwilligkeit zu tätigem Beistand erinnern, die noch in einer schönen Stiftung seines letzten Willens zugunsten der Museumsbeamten und ihrer Familien Ausdruck gefunden hat. Und wer vermißte nicht schmerzlich im Kreise der Arbeitsgenossen selbst seinen oft lebhaft vorgetragenen, auch wohl einmal unbequemen, immer aber der ernstesten Erwägung werten Widerspruch, der seine Zustimmung um so wertvoller machte.

Aus den achtziger Jahren hat sich von Lippmann, als Manuskript gedruckt, eine Denkschrift über die Errichtung eines Museums für graphische Kunst in Berlin erhalten, das er sich nicht nur als eine Kunstsammlung, sondern zugleich als eine Zentralhilfsanstalt für alle übrigen Kunstsammlungen dachte. Die volle Durchführung solcher Pläne mußte an der zu weit vorgeschrittenen, in anderer Richtung verlaufenen Entwickelung unserer Sammlungen ein schwerlich noch überwindbares Hindernis finden. Aber die Schrift ist voll von schlagenden und fruchtbaren Wahrheiten und spricht am deutlichsten den Geist aus, in dem Lippmann seines Amtes gewaltet und so manches von jenen Plänen verwirklicht hat. Möge der Stempel, den er in siebenundzwanzigjähriger Arbeit dem Kupferstichkabinett und seiner Verwaltung aufgeprägt hat, frisch und kenntlich bleiben und sein Andenken lebendig erhalten, besser als unsere Worte es vermögen!

Richard Schöne

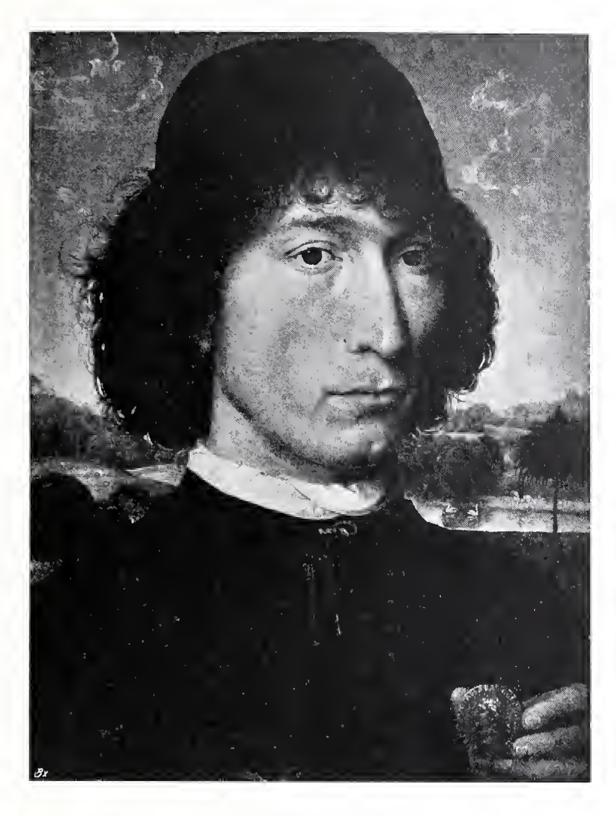


Abb. 1. Hans Memling
Bildnis des Niccolò di Forzore Spinelli
K. Gemäldegalerie, Antwerpen

DER FLORENTINER MEDAILLEUR NICCOLÒ DI FORZORE SPINELLI

VON WILHELM BODE

Unter den Bildnissen des Quattrocento sind uns zwei Porträte von jungen Männern erhalten, die Medaillen in der Hand halten: das eine in der Galerie der Uffizien, das andere in der Antwerpener Galerie. Da die Dargestellten einfach bürgerlich gekleidet sind, hat man neuerdings darin Medailleure zu erkennen geglaubt, und zwar ist man für beide auf denselben Meister, auf Niccolò Spinelli, verfallen. Der Vergleich der Bildnisse ergibt aber, daß sie nicht einen und denselben Mann darstellen können, da sie völlig verschiedene Physiognomien zeigen. Das Antwerpener Bildnis (Abb. 1), früher Antonello zugeschrieben und bald als sein Selbstbildnis, bald als Bildnis Pisanellos bezeichnet, stellt einen jungen Mann von ausdrucksvollen Zügen und südlichem Teint dar, der eine Münze des Kaisers Nero (mit der Umschrift NERO CLAVD CAESAR AVG GE P M TR P IMP PP) in seiner Linken hält. Die neuere Kunstkritik hat in diesem Bilde längst die Hand des Hans Memling erkannt, in dem Dargestellten vermutet sie den Florentiner Nicolas de Spinel, der 1468 urkundlich als Stempelschneider am burgundischen Hofe beschäftigt war. In dem Uffizienbild, das

deutlich seine Florentiner Herkunft verrät, will Julius Friedlaender (Italienische Schaumünzen, S. 146) gleichfalls den Medailleur Nicolaus Florentinus erkennen, freilich mit der Einschränkung, falls sich seine Bestimmung der Medaille des Cosimo, die der Dargestellte in der Hand hält, als eine Arbeit des Niccolò als richtig ergeben sollte. Daß er die alte Benennung Pico della Mirandola ablehnte, war sehr gerechtfertigt, da der Dargestellte nicht die geringste Ähnlichkeit mit den bekannten Zügen dieses vornehmen Humanisten hat, ganz abgesehen von seiner schlichten Tracht; ebenso überzeugend ist seine Annahme, daß wir hier das Bildnis eines Medailleurs vor uns haben, der sein Meisterwerk in den Händen hält. Als Künstler des Bildes, das bis dahin namenlos war, hat man neuerdings Sandro Botticelli verantwortlich machen wollen; als ob dieser große Künstler je Hände gezeichnet hätte wie diese Krähenfüße, und obenein in einer Zeit, wo er die »Tapferkeit« und die kleine Anbetung der Könige in den Uffizien malte! Wir werden vielmehr ein Selbstbildnis des Medailleurs darin zu sehen haben, der — wie viele seiner Genossen in jener Zeit — auch Maler war und sich als solcher, wie namentlich die Landschaft im Grunde zeigt, der naturalistischen Richtung eines Baldovinetti anschloß. Seinem Mangel an Übung und Geschick im Malen haben wir es wohl zuzuschreiben, daß uns das Bild so eigentümlich anmutet und unter allen Florentiner Gemälden bisher allein dasteht.

Die Medaille, die der Künstler in seinen Händen hält, ist nicht gemalt, sondern eine in das Bild eingelassene vergoldete Stucknachbildung der bekannten Schaumünze des alten Cosimo mit der Umschrift MAGNVS. COSMVS. MEDICES. P. P. P.[1]) Falls diese von der Hand des Niccolò Spinelli wäre, hätten wir Niccolò in dem Dargestellten anzusprechen, und der Medailleur des Memlingschen Bildes könnte ihn nicht vorstellen, da das Bild zwar aus gleicher Zeit ist und einen Mann von gleichem Alter gibt, aber bei ganz verschiedenen Zügen. Gerade diese Medaille hat jedoch manches Abweichende von den zahlreichen andern Florentiner Schaumünzen gleicher Zeit, insbesondere von den bezeichneten Stücken des Niccolò. Statt der breiten, skizzierenden Behandlung in Niccolòs Medaillen ist dieses Stück mit einer Schärfe ausgeführt, als ob es geprägt wäre; statt des kräftigen Reliefs ist der Kopf flach und verläuft in den Grund. Friedlaenders Vorschlag hat daher keinen Anklang gefunden. Zu einer anderen Annahme, daß Michelozzo der Verfertiger sei, würde jenes Porträt noch weniger passen, da der Architekt Cosimos, als dieser 1465, bald nach seinem Tode, zum Pater patriae erklärt wurde, schon hoch bejahrt war; auch wissen wir jetzt, daß Michelozzo damals überhaupt nicht in Florenz war, sondern im Auslande lebte. Wir dürfen daher das Bild in den Uffizien bei der Frage nach dem Selbstbildnis des Niccolò Spinelli ausscheiden; als solches tritt dadurch das Bildnis in der Antwerpener Galerie in den Vordergrund. Freilich wird von manchen Seiten daran gezweifelt, daß der Florentiner Stempelschneider am Hofe Karls von Burgund, Nicolas de Spinel, mit dem bekannten Florentiner Medailleur dieselbe Person sei; aber wenn schon die Übereinstimmung des Namens, der gleiche Beruf und der Umstand, daß Niccolò damals in Florenz nicht nachweisbar ist, jene Annahme von vornherein wahrscheinlich machen, so scheint mir die Medaille, welche von Karls älterem Bruder Anton von Burgund

[1]) Es gibt eine zweite, auf den ersten Blick fast übereinstimmende Medaille des Cosimo mit gleicher Rückseite und von gleicher Größe, mit der Umschrift COSMVS. MEDICES. DECRETO. PVBLICO. P. P. Sie ist wesentlich höher im Relief und von abweichender Formenbehandlung, so daß sie möglicherweise von anderer Hand herrührt. Die kleine Medaille des Cosimo ist eine Verkleinerung dieser Schaumünze.



NICCOLÒ SPINELLI

MEDAILLEN

1

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI



erhalten ist, und die dem Alter nach in den sechziger Jahren entstanden sein muß, jene Annahme zur Gewißheit zu erheben. Denn dieses herrliche, große Stück zeigt den Charakter der bezeichneten Medaillen des Niccolò in ausgesprochener Weise (Taf. A, 1). Auch Friedlaender erklärt es für eine Florentiner Arbeit, freilich für ein Werk des Guazzalotti, für den er eine begreifliche Vorliebe hat (hat er doch die Persönlichkeit dieses Künstlers erst festgestellt), und den er auch sonst mit Niccolò verwechselt. Auch gibt es unter den Florentiner Medaillen ein bisher unbeschriebenes Stück in einem einzigen trefflichen Exemplar des Berliner Kabinetts, welches, bei geringerem Umfang, das gleiche hohe Relief und eine ähnlich breite Behandlung wie die Medaille des »Bastards von Burgund« hat, die Medaille eines Petrus Maria mit dem Paris auf der Rückseite (Taf. A, 4). Dasselbe gilt von einem großen trefflichen Medaillon mit dem Bildnis eines jüngeren Mannes mit Kappe, ohne Revers und ohne Umschrift, das im Museo del Castello zu Mailand unter den Plaketten aufgestellt ist.

Zugegeben also, daß Niccolò Spinelli als junger Künstler am burgundischen Hofe tätig war, wie steht es mit seiner Beschäftigung durch Karl VIII. von Frankreich? Der verdiente Forscher über die Geschichte der Kunst in Lyon, Natalis Rondot, hat aus den Archiven festgestellt, daß ein Florentiner Goldschmied »Nicolas de Florence«, den er ohne weiteren Grund mit Niccolò di Forzore Spinelli identifiziert, Ende des XV. Jahrhunderts in Lyon lebte und 1494, als Karl VIII. dort sein Hoflager aufgeschlagen hatte, um den Krieg gegen Italien vorzubereiten, für diesen beschäftigt war. Da wir nun aus dieser Zeit eine große Medaille des Königs und mehrere von seinen Granden besitzen, die ganz charakteristische Florentiner Arbeiten sind, so lag es sehr nahe, sie dem Florentiner Medailleur Niccolò Spinelli zuzuschreiben. Nun hat aber Rondot gefunden, daß sein Florentiner Goldschmid »Nicolas« in Lyon zwischen den Jahren 1485 bis 1499 ansässig und dort mit einer Französin verheiratet war, und daß sein Tod in Lyon im Jahre 1499 verzeichnet ist, während nach Gaetano Milanesi der Florentiner Medailleur eine Florentinerin zur Frau hatte und erst im Jahre 1514 in Florenz gestorben ist. Auch ist die mit dem vollen Künstlernamen bezeichnete Medaille des jungen Alfonso d'Este (Taf. A, 5) von Niccolò, der damals nicht in Lyon anwesend sein konnte, aus dem Jahre 1493 datiert. Daraus hat man den Schluß gezogen, daß jene französischen Medaillen von einem dritten Künstler gleichen Namens herrühren müßten: ein völlig irrtümlicher Schluß, da alle diese Medaillen, wie wir sehen werden, im November 1494 in Florenz ausgeführt sein können, als Karl VIII. sich dort mit seinen Heerführern und Hofleuten aufhielt. Auch ist die einzige urkundlich von jenem Nicolas de Florence gemeinsam mit seinem Schwiegervater in Lyon ausgeführte Medaille Karls VIII. und seiner Gemahlin in ihrem flachen Relief und Münzcharakter völlig verschieden von jenen großen Schaumünzen Karls und seiner Generale.

Aus diesen verschiedenen falschen Voraussetzungen und Schlüssen hat die Kritik der außerordentlich zahlreichen Schaumünzen von Florentiner oder Florenz nahestehenden Persönlichkeiten, deren innere Verwandtschaft allgemein anerkannt war und noch heute anerkannt wird, sich in ein wahres Labyrinth von Bestimmungen und Vermutungen verirrt. Da diese Medaillen den erlauchtesten Kreis großer Männer der Renaissance und ihrer Umgebung in einer ganz einzigen Fülle der lebensvollsten Abbilder zur Anschauung bringen, die an künstlerischem Wert den Medaillonporträten eines Vittore Pisano ganz nahe kommen, so lohnt es wahrlich der Mühe, zunächst einmal den Kern der Frage freizulegen, um einer mühsamen und langwierigen Forschung nach dieser Richtung die Wege zu ebnen.

Suchen wir zuerst die Ansichten der verschiedenen maßgebenden Gelehrten, welche die Geschichte der italienischen Medaillenkunde auf ihren heutigen kritischen Stand gebracht haben, kurz zu skizzieren. Julius Friedlaender ist über Niccolò di Forzore Spinelli sehr kurz; über seine Biographie sagt er, entgegen seiner sonstigen Gewissenhaftigkeit, gar nichts; als sicher beglaubigte Arbeit macht er vier bezeichnete Stücke des Künstlers namhaft (die fünfte, der Bischof von Chioggia, Silvestro Duziari, vom Jahre 1485, war ihm noch nicht bekannt); daran reiht er die übrigen gleichzeitigen Florentiner Medaillen als Werke anonymer Künstler mit dem Bemerken, daß man bei einigen in erster Linie an Guazzalotti, vielleicht daneben aber auch an Niccolò denken dürfe, da beide Künstler »einige Stilverwandtschaft miteinander« hätten. Alfred von Sallet spricht von »Nicolaus Florentinus und den Künstlern seiner Schule«. Armand und nach ihm Heiß haben eine kleine Zahl unbezeichneter Medaillen als »dem Niccolò zugeschrieben« aufgeführt, aber für den ganzen Rest, wovon sie einzelne noch dem Guazzalotti, Pollaiuolo, Francia u. a. zuschreiben, haben sie völlig unwissenschaftlich aus verschiedenen, häufiger wiederkehrenden und fast übereinstimmenden Rückseiten eigene Meister erfunden, indem sie diese Reverse gewissermaßen als ihre Handzeichen ansahen: den »Meister der Hoffnung«, den »Meister mit dem Adler« und den »Meister mit dem Glück«. Mit demselben Recht könnte man noch den »Meister mit den drei Grazien«, den »Meister der Caritas«, den »Meister mit dem Merkur« u. a. nach den übereinstimmenden Rückseiten, die sich auf andern dieser Medaillen finden, aus dieser Gruppe von Medaillen herausschälen. Neben solchen willkürlichen, phantastischen Meisternamen gehen einige andere her, für die der treffliche Gaetano Milanesi verantwortlich ist, der als Archivar, bei einem auffallenden Mangel an künstlerischem Blick und Kenntnis von Kunstwerken, aus einzelnen unerklärten Buchstaben in den Umschriften oder Devisen, aus Beziehungen der Dargestellten zu bestimmten Künstlern und ähnlichen Gründen die Einführung von Namen wie Della Robbia, Dom. Cennini und Gioacchino Cigliamocchi unter die Florentiner Medailleure verschuldet hat, wie er auch sonst Dutzende von ganz unbegründeten Künstlernamen aus gleich vagen Gründen in Armands Buch eingeschmuggelt hat.



Abb. 2. Roberto Nasi

Das ist, bis heute wenigstens, der »Aufschluß, den uns die Florentiner Archive geben«; und auf sie setzte J. Friedlaender alle seine Hoffnungen, während er »mit Vermutungen, die sich auf den Stil allein gründen, wenig genützt« glaubte! Man hat die Stilkritik in der Medaillenkunde bisher leider nur zu wenig geübt; warum sie bei den Medaillen ausgeschlossen sein soll, ist mir nicht erfindlich. Gerade hier erscheint sie mir besonders am Platze, sie hat mindestens die gleiche Aussicht auf Erfolg wie bei allen anderen Kunstwerken. Bieten doch außer den Porträten der Vorderseiten auch die Rückseiten ein reiches Material zur stilistischen Vergleichung; ein weiteres Hilfsmittel geben die Inschriften durch die Form ihrer Buchstaben, die Impresen usf.; außerdem lassen sich aus der Tracht, aus Lebensalter, Aufenthaltsort u. a. Beziehungen



NICCOLÒ SPINELLI

MEDAILLEN



der Dargestellten weitere Anhaltspunkte zur Bestimmung der Künstler finden. Für die Urkundenforschung bleibt aber trotzdem noch genug zu tun übrig, namentlich für die Medaillen des Niccolò Spinelli, deren mir bisher rund 130 bekannt sind — eine Zahl, die sich sicherlich mit der Zeit nicht unwesentlich noch vermehren lassen wird —, für welche noch vielfach die Lebensdaten der Dargestellten, oft selbst die Feststellung der Persönlichkeiten und daraus die Zeit der Entstehung der einzelnen Medaillen ausfindig zu machen sind. Auch ist uns über das Leben des Niccolò noch fast nichts bekannt.

Alle äußeren und inneren Gründe stimmen zusammen, um die hier in Betracht kommenden Medaillen nur einem und demselben Künstler zuzuschreiben; daß dieser nur Niccolò Spinelli sein kann, beweisen die fünf mit seinem Namen bezeichneten Stücke. Freilich haben jene zahlreichen Medaillen manche Verschiedenheiten unter sich, diese sind aber nicht größer als auch bei andern Künstlern, zumal wenn diese, wie Niccolò, mehr als ein halbes Jahrhundert tätig waren, bald nach dem Leben, bald nur nach Abbildern arbeiteten und in ihrer Ausführung sehr verschiedenartig waren. Auch diese Verschiedenheiten sind jedoch nie so groß, daß wir deshalb auf verschiedene Urheber schließen müßten. Gerade bei Medaillen ist die Eigenart der Künstler, bei der Eigentümlichkeit der Technik und der Mannigfaltigkeit im Ausdruck bei den Vor- und Rückseiten, besonders ausgeprägt; daß mehrere Künstler, selbst Lehrer und Schüler (ein Verhältnis, das gerade in dieser Kunst ein seltenes ist), sich zum Verwechseln ähnlich wären, kommt überhaupt nur ganz ausnahmsweise vor, daß aber ein halbes Dutzend oder gar ein Dutzend Medailleure gleichzeitig an einem Orte im gleichen Charakter gearbeitet haben sollten, ist sicher ausgeschlossen. Die Individualität verrät sich am stärksten gerade in der Kunst, besonders in einer so individuellen und potenten Schule, wie es die Florentiner zur Zeit der Renaissance ist.

Eigentümlich ist allen diesen Medaillen die Verbindung von treuster Wiedergabe der Individualität mit großer Breite in Auffassung und Formengebung. Es charakterisiert sie unbestechliche Wahrheitsliebe ebensosehr wie Größe der Anschauung, die auch die häßlichsten Züge adelt; und neben männlicher Kraft kommt weibliche Schönheit und Zartheit, kommt selbst der Reiz der Jugend zu vollem Ausdruck. Die Ausführung hat regelmäßig etwas sehr Breites, oft Skizzenhaftes; bei den Rückseiten, die manchen anderen Medailleuren am meisten zu tun machten, hielt sich der Künstler nur wenig auf; sie sind fast immer flüchtig behandelt, dürftig in der Erfindung und beschränken sich mit wenigen Ausnahmen auf eine einzelne Figur, die sich regelmäßig mehr oder weniger oft wiederholt und nicht selten von der Antike oder von zeitgenössischen Künstlern entlehnt ist. Gelegentlich sind diese Rückseiten geradezu roh, namentlich bei den restituierten Medaillen. Wo der Künstler fremde Vorbilder für seine Rückseiten benutzt, sind sie dagegen, wenn er nicht zu flüchtig ausführt, meist sehr reizvoll. So sind seine Rückseiten mit Kopien nach antiken Kameen und Statuen recht tüchtig, namentlich nach dem Cameo mit den drei Grazien, die auf fünf verschiedenen Medaillen vorkommen (Taf. C, 9). Ausgezeichnet ist der Herkules als Schlangentöter auf der Rückseite der Schaumünze des Ercole Bentivoglio; hier verrät sich deutlich Antonio del Pollaiuolo als Vorbild (Taf. C, 8). Die Komposition der »Jungfräulichkeit als Zügel der Liebe«, die er zweimal auf Medaillen von jungen Personen anbringt, (als Rückseite der Medaille des Roberto Nasi, Abb. 2), dann die Musik auf der Rückseite der Cassandra Fedele, einem Unikum der Simonschen Sammlung (Taf. C, 5 u. Taf. A, 6), und die Diana als Revers der Giovanna Tornabuoni-Albizzi erinnern an Gestalten von Sandro und Filippino, von denen sie vielleicht frei entlehnt sind. Die Einzelfiguren, die sich

sonst, meist in häufiger und fast unveränderter Wiederkehr, auf den Rückseiten seiner Medaillen finden, sind dagegen ebenso dürftig in der Erfindung, wie flüchtig und gelegentlich selbst gering in der Zeichnung. Dies gilt für die Gestalten der Hoffnung, der Liebe, des Glücks, der Nemesis, der Weisheit, der Viktoria, des Merkur in gleichem Maße wie für die Herrscher zu Pferde oder zu Fuß, die Wappen und Embleme usf. Alle haben durchaus den gleichen Charakter. Es sind steife oder ungeschickt bewegte Gestalten mit großen Extremitäten, groben Zügen, strähnigen Haaren, langen unschönen Parallelfalten der flatternden antikisierenden Gewänder. Noch oberflächlicher charakterisiert und flüchtiger ausgeführt sind die Tiere; Bäume und Pflanzen



Abb. 3. Giuliano dei Medici

sind nur schematisch angedeutet. Größeren Kompositionen geht der Künstler ängstlich aus dem Wege, wenn er sie nicht kopiert; selbst wo er nur ein paar Figuren einfach nebeneinanderstellt, mißglückt ihm dies regelmäßig, wie die Rückseiten der Medaillen von Carlo Federighi und Antonio Pizzamani mit drei nüchtern nebeneinandergestellten allegorischen Frauengestalten zur Genüge beweisen (vgl. den Revers in Abb. 5, der ganz dem des Carlo Federighi entspricht; Heiss, Med. Flor., Taf. XVIII, 5). Alle seine Figuren gleichen sich bis zur eintönigen Wiederholung. Mit der Spes, die am häufigsten wiederkehrt, obgleich sie von allen fast die schwächste ist, sind die gleichfalls häufige Caritas wie die Sapientia (auf einer trefflichen unbeschriebenen Frauenmedaille in der Sammlung Simon, auf einer der Boccacciomedaillen und auf dem großen Uzzano) und die Fides auf der Medaille des Fra Alb. Belli fast identisch; die Nemesis auf der Rückseite des Giuliano dei Medici (Abb. 3 und 4) und die Minerva

auf der des Fra Benedetto Tiezzi und des Ercole d' Este (Heiß, Die Medaillen des Hauses Este, Taf. VII, 3), die Viktoria auf der Rückseite der Medaillen der Catarina Riario und Karls VIII. von Frankreich sind ganz ähnliche Gewandfiguren von gleicher Bildung und Ausführung. Nun haben freilich von den fünf bezeichneten Medaillen des Niccolò Spinelli drei Reverse mit Darstellungen, die fast treu antiken Kameen nachgebildet sind, auf der vierten wird fast die ganze Rückseite von einer Inschrift bedeckt; nur die fünfte hat einen Revers mit freier Erfindung: die Florentia unter einem Lorbeerbaum sitzend und Blumen reichend, eine Fioraja von einer Dürftigkeit der Erfindung, Derbheit und Flüchtigkeit der Zeichnung und Ausführung, die als Revers



Abb. 4. Revers vom Giuliano dei Medici

der Medaille von Lorenzo il Magnifico doppelt auffällig ist.[1]) Diese Gestalt und ihre Behandlung ist die typische auf der großen Mehrzahl der hier in Betracht kommenden Medaillen; in den meisten verrät sich die gleiche Hand auf den ersten Blick. Daß alle diese Stücke auch in ihren Inschriften, in der Form der Buchstaben und der Art ihrer Anbringung den gleichen Charakter haben, darauf sei hier nur im Vorbeigehen hingewiesen.

Die Vertreter der Ansicht, daß diese Medaillen verschiedenen Künstlern angehören, von denen die meisten immer die gleiche Rückseite angewandt hätten, wollen wesentliche Unterschiede zwischen denselben entdeckt haben. So auch in neuester Zeit

[1]) Genau wiederholt ist diese Gestalt in der viel kleineren Medaille des Politian, die etwa gleichzeitig entstanden ist. Hier ist der Komposition ein Genius hinzugefügt, welcher der sitzenden Frau Lorbeeren reicht, die er vom Baum über ihr gepflückt hat (Abb. 6).

C. von Fabriczy in seinem trefflichen Handbuch der italienischen Medaillenkunde. Der »Maître à l'Espérance« soll nach ihm dem Niccolò am nächsten stehen, die Arbeiten des »Medailleur à la Fortune« sollen ein mehr handwerkliches Können verraten, auch in der mangelnden Behandlung der Porträte[1]), während die Schaumünzen des »Maître à l'Aigle« nach seiner Ansicht eine viel bedeutendere Persönlichkeit offenbaren. In bezug auf die Darstellungen der Rückseiten habe ich meine entgegengesetzte Ansicht schon dargelegt; dasselbe gilt aber auch für die Vorderseiten: sie zeigen alle den gleichen, sehr eigenartigen, als Porträtbildner höchst bedeutenden, großzügigen Künstler. Freilich, Verschiedenheiten bieten diese nahezu hundertdreißig Bildnisse genau so wie



Abb. 5. Revers vom Stefano Taverna

ihre Rückseiten, ja noch mehr und noch größere; denn während der Künstler in den Kompositionen der Reverse sich meist wiederholt, notdürftig behilft und seine Schwäche als Erfinder und Darsteller nur dürftig versteckt, ist er in seinen Porträten stets neu, versteht dank seiner außerordentlichen Treffsicherheit und der vollen Erfassung der Persönlichkeit immer eigenartige Bilder vorzuführen und weiß für sie den besten plastischen Ausdruck zu finden. Andere Verschiedenheiten brachte der Umstand mit sich, daß der Künstler nicht immer nach der Natur, sondern gelegentlich nach alten Vor-

[1]) Daß C. v. Fabriczy damit keineswegs die allgemeine Ansicht ausspricht, geht daraus hervor, daß Julius Friedlaender eine dieser Medaillen, die auf der Rückseite die Fortuna zeigen, die Medaille des Alessandro Vecchietti (Taf. B, 4), für eine der trefflichsten unter allen diesen Florentiner Schaumünzen erklärt, eine Ansicht, der ich mich ganz anschließe.

lagen oder vielleicht gar aus der Phantasie arbeitete; in letzterem Falle ist er, wie die meisten seiner restituierten Medaillen zeigen, fast ebenso flüchtig und oberflächlich, wie in seinen Rückseiten. Nicht unwesentliche Unterschiede ergaben sich namentlich aus der Zeit der Entstehung; verteilen sich doch die hierher gehörigen Medaillen über eine Zeit von wenig unter einem halben Jahrhundert. Die früheste ist die große Schaumünze auf Anton von Burgund (Taf. A, 1), die wir, auch nach dem Alter des Dargestellten um 1468 setzen müssen, als Niccolò am Hofe Karls des Kühnen als Stempelschneider lebte; die spätesten, wie Papst Leo X. (als Kardinal) (Abb. 9), Francesco Lancillotto und andere sind in den letzten Jahren vor seinem Tode (1514) entstanden. Jenes früheste Porträt, dem sich das des Giovanni Gaddi wahrscheinlich als die erste in Florenz nachweisbare Medaille seiner Hand (nach dem Alter des Dargestellten um 1470 bis 1475) anschließt, ist in starkem Relief gearbeitet, außerordentlich breit, aber von schlichter Größe und wahrhaft meisterhaft.[1]) In den achtziger Jahren, in denen namentlich jene Fülle von Porträten aus der Umgebung des Lorenzo Magnifico entstand, erscheint er gleichmäßiger in der Ausführung, zuweilen beinahe sorgfältig, stets von feinster Individualität. Im Laufe der neunziger Jahre wird der Künstler flüchtiger, derber, das lange Haar wird auffallend strähnig, die Haltung gelegentlich steifer, die Schrift sorgloser, Eigentümlichkeiten, die mit dem hohen Alter noch zunehmen. Immerhin sind diese Verschiedenheiten, trotz der großen Zahl der Werke und dem langen Zeitraum, über den sie sich erstrecken, keineswegs besonders starke, wenn man damit die Verschiedenheit innerhalb der Werke anderer Porträtkünstler, eines Rembrandt, A. van Dyck oder Frans Hals, vergleicht. Auch zeigen sich diese kleinen Abweichungen gleichfalls innerhalb der verschiedenen Gruppen dieser Florentiner Medaillen, die man nach ihren übereinstimmenden Rückseiten aufgestellt hat — ein weiterer Beweis für die völlige Grundlosigkeit dieser Aufstellung!



Abb. 6. Revers vom Lorenzo Magnifico

Die Nationalität mancher Dargestellten, wie Ort und Zeit, wo und wann diese Medaillen entstanden, sprechen keineswegs gegen Niccolò Spinelli als Urheber derselben, wie man behauptet hat. Dies gilt auch in bezug auf die Schaumünzen von französischen Persönlichkeiten, selbst nachdem nachgewiesen worden ist, daß der in Lyon beschäftigte Goldschmied namens Niccolò, der dort 1499 starb, nicht mit unserem Meister eine Person gewesen sein kann. Denn die Medaillen Karls VIII. von

[1]) Wenn J. Friedlaender die Arbeit als »derb, fast roh, aber doch geistreich« bezeichnet hat, so war sein Urteil wohl von der Gewöhnung an sauber ziselierte Medaillen getrübt, wodurch sich auch seine Vorliebe für Niccolòs Landsmann Guazzalotti erklärt. Ich kenne wenige Medaillen von der Kraft und Lebensfülle, von der sicheren Meisterschaft in der Wiedergabe der Persönlichkeit, wie gerade dieses Unikum des Berliner Münzkabinetts, das viel mehr von der Art eines monumentalen Bildhauers als von der eines Medailleurs und Stempelschneiders an sich hat — ein Kennzeichen für fast alle Arbeiten des Niccolò.

Frankreich und seiner Würdenträger, die 1494 sich in Lyon um ihn versammelten, um den Feldzug gegen Italien vorzubereiten, brauchen keineswegs dort ausgeführt zu sein: jene fünf großen Schaumünzen sind vielmehr sehr wahrscheinlich in Florenz entstanden, da Karl ja im Februar des folgenden Jahres Florenz einnahm und brandschatzte und sich dort einige Zeit mit eben jenen Granden aufhielt. Auch die Medaille Antons von Burgund könnte, wenn man die Identität des von Karl dem Kühnen als Stempelschneider beschäftigten Florentiners Nicolas de Spinel mit dem Medailleur dieses Namens leugnen wollte, sehr wohl in Florenz oder Rom entstanden sein, da Anton wiederholt nach Italien kam. Florenz wurde von distinguierten Fremden schon damals so vielfach besucht, daß wir im allgemeinen bei den meisten dieser Florentiner Medaillen, die nicht in Florenz ansässige Italiener oder Ausländer darstellen, ihre Entstehung bei gelegentlichem Aufenthalt dieser Personen in Florenz annehmen dürfen. Durch ein eingehenderes Studium ihrer Biographien, die bisher, die bekanntesten ausgenommen, meist noch sehr im argen liegen, wird sich dies mit mehr oder weniger Sicherheit feststellen lassen. Nur für Rom dürfen wir schon jetzt einen Aufenthalt Niccolòs im Jahre 1485 bis in das folgende Jahr hinein annehmen, da nicht nur zwei Medaillen vom Papst Innozenz VIII. (Taf. A, 3) [1]) von seiner Hand vorhanden sind, von denen die eine die Jahreszahl 1486 trägt, sondern auch eine Gruppe anderer Schaumünzen, welche päpstliche Sekretäre und Protonotare darstellen, sich nach den Aufschriften wie nach Alter und Tracht der Dargestellten in diese Zeit setzen läßt; so Antonio Geraldini (Taf. B, 8), Bernardo Gamb . . . (Taf. B, 10, datiert 1485), Giovanni Mendoza, dann die Tochter des Papstes Teodorina Usamari-Cibò und deren junge Tochter Peretta Usamari, vielleicht auch der Bischof Silvio d' Uziari von Chioggia (datiert 1485), der Kardinal Giangiacomo Sclafenati, sein Bruder Filippo und der Bischof von Piacenza Fabritio Marliani (Abb. 7), die aus der gleichen Zeit stammen, sowie die Rhodiser Ritter John Kendal und Guilleaume Caoursin (Taf. A, 2), die zu Innozenz' Zeit in Rom waren. Andere, wie den Bischof von Brixen Greudner (die eine seiner beiden Medaillen datiert von 1502), den Venezianer Antonio Pizzamani, den Professor Fra Alberto Belli von Perugia (wenn diese Persönlichkeit richtig bestimmt ist, Taf. B, 3), den jungen Prinzen Alfonso d' Este (datiert 1493, Taf. A, 5) und seinen Vater Ercole (wohl gleichzeitig), Catarina Riario-



Abb. 7. Bischof Fabritio Marliani

[1]) Wir bilden die Rückseite dieser bekannten Medaille hier neben dem Revers der von Niccolò bezeichneten Medaille des Ant. Geraldini ab (Taf. C. 3 und 6), um zu zeigen, daß der Künstler in der ersteren die beiden rechts stehenden Figuren fast unverändert nach der Religion der Geraldini-Medaille wiederholt hat, die selbst wieder von einer römischen Münze entlehnt ist.

Sforza (Abb. 8)[1]) und ihren Sohn Ottaviano Riario u. a. m. wird der Künstler bei gelegentlichem Aufenthalt dieser Personen in Florenz modelliert haben.

Ein eigentümliches Resultat ergibt sich, wenn wir die Menge der von Niccolò verewigten Bildnisse auf die politische und soziale Stellung der Dargestellten ansehen. Eine große Zahl gehört zunächst den Mediceern[2]) und ihrem Kreise: von Lorenzo und Giuliano bis zum Kardinal Giovanni (Abb. 9) und anderen jüngeren Gliedern der Familie; darunter verschiedene bisher nicht näher festgestellte Mitglieder der Mediceer wie Diamante de' Medici und eine nur durch die Impresen (SEMPER und GLOVIS) als solche gesicherte junge Frau.[3]) Daneben finden wir, meist aus den achtziger Jahren, Mitglieder der großen Familien, welche den Mediceern nahe standen: der Tornabuoni, Strozzi, Gaddi, Guidi, Salviati, Altoviti, Morelli, Sassetta, Federighi, Nasi usf. Auch der Kreis der Gelehrten und Künstler um Lorenzo Magnifico fehlt nicht: lebensvolle Bildnisse von Marsilio Ficino und Politian, von dem Architekten Francesco Filarete, dem



Abb. 8. Catarina Riario-Sforza

[1]) Die Entstehung dieser Medaille wird nach dem Jahre 1488 angesetzt, weil in diesem Jahre Catarina ihren ersten Gatten Girolamo Riario verlor. Doch gibt es zwei Redaktionen der Medaille; nur auf der zweiten trägt sie den Witwenschleier, während die sehr seltene frühere, etwas größere sie im vollen reichen Haarschmuck zeigt (Abb. 8), also noch bei Lebzeiten Girolamos entstanden sein muß. Später, als ihr Sohn Ottaviano, für den sie in heroinenhafter Weise das Regiment führte, heranwuchs, ließ sie dessen Medaille (mit dem Knaben zu Pferde auf der Rückseite) von Niccolò anfertigen und gleichzeitig durch ihn die neue Redaktion ihrer eigenen Medaille ausführen. Die beiden Rückseiten finden wir fast unverändert auf den 1495 entstandenen Medaillen Karls VIII. und von Jean du Mas und Antoine de Gimel wiederholt.

[2]) Daß die beiden bekannten großen Medaillen auf Piero di Cosimo de' Medici und dessen Bruder Giovanni gleichfalls von Niccolò herrühren, scheint mir nicht wahrscheinlich. In ihrer Größe, in der Art, wie sie im Raum angeordnet sind, in ihrer skizzenhaften Behandlung wie im Reliefstil haben sie mehr den Charakter eigentlicher Reliefs als den von Medaillen, sind also wohl von der Hand eines Bildhauers.

[3]) Auch die irrtümlich als N. Acciajuolo bezeichnete Medaille scheint mir einen Mediceer darzustellen, vielleicht den etwas idealisierten Giuliano, Bruder Lorenzos. Die Buchstaben N A zu beiden Seiten des Kopfes geben wohl nicht die Anfangsbuchstaben des Namens, sondern von einem Wahlspruch oder dgl. Es gibt eine zweite kleinere Schaumünze ohne Rückseite und Umschrift, welche in gleicher Weise zu jeder Seite im Felde einen Anfangsbuchstaben zeigt: die anziehende Medaille einer jungen Frau in der Sammlung des Kastells zu Mailand mit der Beischrift I. A. Sie ist augenscheinlich gleichfalls von der Hand des Niccolò.

Goldschmied Lorenzo Ciliamocchi, dem Maler Francesco Lancillotto sind uns in diesen Medaillen erhalten. Die Anregung zu den Schaumünzen längst verstorbener großer Bürger von Florenz haben wir wohl gleichfalls auf Lorenzo zurückzuführen. Neben den großen Dichtern Dante, Boccaccio und Petrarca finden wir den berühmten Latinisten Coluccio Salutati, die Kriegshelden der Florentiner: Neri Capponi und Niccolò Uzzano, den Staatssekretär Marsuppini und ihre als Heilige verehrten Geistlichen, Gualberto und den Erzbischof B. Antonino. Mitglieder einzelner fremder Geschlechter, von denen uns Bildnisse in diesen Schaumünzen begegnen, waren damals in hohen Stellungen oder als Freunde um die Mediceer versammelt; so die Orsini durch Lorenzos Gattin, die Bentivoglio durch Ercole Bentivoglio, der seit 1486 Kommandeur der



Abb. 9. Kardinal Giovanni dei Medici (Leo X.)

Florentiner Truppen war, die Mirandola durch den gelehrten Freund Lorenzos, Pico, u. a. m. An Papst Innozenz VIII. gelangte Niccolò wohl auch durch die freundschaftlichen Beziehungen Lorenzos zu diesem Papst, die schließlich zu der Vermählung eines Sohnes von Innozenz mit einer Tochter Lorenzos führten; wir stellten fest, daß Niccolò Innozenz selbst, seine Tochter und Enkelin sowie eine Reihe hochgestellter Geistlicher und Beamten in der Mitte der achtziger Jahre in Medaillen porträtierte, also wahrscheinlich damals am päpstlichen Hofe sich längere Zeit aufhielt.

Diese ausgiebige Beschäftigung des Künstlers für Lorenzo Magnifico und seine Umgebung machte ihn keineswegs zu einem Parteigänger desselben; wir sehen vielmehr, daß er nach echter Art der damaligen italienischen Künstler und Gelehrten selbst den erbittertsten Feinden der Mediceer in gleicher Weise diente. Als die Franzosen in Florenz einzogen, modellierte er Karl VIII. und verschiedene seiner vor-



NICCOLÒ SPINELLI

MEDAILLEN

3

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

Beziehung zu den Porträten der Vorderseiten unschwer verständlich; so bei den Medaillen Niccolòs z. B. die Nemesis als Revers des Giuliano de' Medici, die Florentia bei Lorenzo, die Herkulesarbeit auf der Rückseite des Heerführers Ercole Bentivoglio, die Viktoria bei Karl VIII. und Catarina Riario, Keuschheit und Liebe bei der jungen Rucellai usf. Schwerer ist zu erklären, weshalb einzelne Reversdarstellungen so oft vorkommen, und zwar bei Personen verschiedenen Geschlechts und Alters und ganz verschiedener Stellung. Nur die Fortuna kommt als Revers (mit verschiedenen Wahlsprüchen) fast ausschließlich zur Zeit der Herrschaft des Savonarola vor; auch hat einer der Dargestellten, Daniele Nicolai, durch die Beischrift I H S seiner Begeisterung für den Frate und seine Lehre noch besonderen Ausdruck gegeben. Aber wie ist gerade die Fortuna mit Savonarola in Verbindung zu bringen? Auch haben wir noch eine Medaille mit dieser Rückseite vom Jahre 1503 (Niccolò Tranqueri in der Sammlung Simon Taf. B, 1) und eine zweite mit einem vollbärtigen Manne ohne Namensumschrift (Heiß, Taf. XIV, 1), die nach der Tracht noch mehrere Jahre später entstanden sein wird. Die Spes kommt fast unverändert auf neunzehn Medaillen vor, wie Armand angibt, und läßt sich durch etwa dreißig Jahre bei den verschiedenartigsten Persönlichkeiten verfolgen. Sie ist ja als Rückseite von Porträtmedaillen, zumal am Ende des Quattrocento in Italien, leicht verständlich; ob aber die Wahl derselben in Florenz noch eine besondere Bedeutung hat, darüber werden die intimen Kenner der Florentiner Geschichte dieser Zeit hoffentlich Auskunft bringen. Ihnen erwächst auch in der Deutung der zahlreichen Impresen und Wahlsprüche und deren Beziehung zu den Dargestellten noch eine schwierige, aber dankbare Aufgabe.

PHILOSTRATS GEMÄLDE IN DER RENAISSANCE

VON RICHARD FOERSTER

Die Bedeutung, welche die Philostratischen Gemälde, wie im folgenden gezeigt werden soll, für die Künstler der Renaissance erlangt haben, ist nicht nur für das Verhältnis dieser zur Antike, sondern auch für die Frage der Ausführbarkeit und so der Realität jener Gemälde von Wichtigkeit. Daß letztere auf die Kunst ihrer oder der nächstfolgenden Zeit irgendwelchen Einfluß gehabt hätten, ist völlig unerweislich. Auch gewisse frühchristliche Mosaiken dürfen zwar als Seitenstücke zu ihnen, nicht aber als von ihnen abhängig bezeichnet werden.[1])

Die Philostratischen Gemälde sind im Altertum und im Mittelalter nur Gegenstand der Lektüre oder, wie bei Ioannes Eugenikos[2]), literarischer Nachbildung gewesen. Dies wurde anders, als sie im XV. Jahrhundert in Handschriften nach Italien gebracht, bald daselbst abgeschrieben und durch Übertragung ins Lateinische weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurden.

So hatte sich schon Ambrogio Traversari eine Handschrift verschafft: er schickte sie einem seiner Schüler, dem Bruder Michael, mußte diesen aber am 11. April 1432 um Rücksendung ersuchen, damit der Wunsch des Cencio Romano[3]), sie zu erhalten, befriedigt werden könne.[4]) Natürlich war eine Handschrift auch in der Vaticana schon unter Nikolaus V.[5]); zwei andere kamen hinzu unter Sixtus IV.[6]); eine war in der Biblio-

[1]) Wenn Sal. Reinach, Revue critique 1896 Nr. 39 p. 174 sagt: *Wickhoff a montré que la frise sous la mosaïque absidale de S. Jean-de Lateran répondait exactement à une description de Philostrate*, so ist festzustellen, daß eine solche *description de Philostrate* nicht existiert, sondern nur mit täuschender Kunst von Wickhoff fingiert ist.

[2]) Boissonade, Nova Anecd. p. 329 sqq.

[3]) Vgl. A. Wilmanns im Genethliacon zum Buttmannstage 1899 S. 65 f.

[4]) Ambros. Trav. epist. lib. XIII ep. 18. Fraglich ist, ob auch die Imagines in der Handschrift des *Philostratus* enthalten waren, welche Traversari im Mai des Jahres 1418 von Francesco Barbaro geliehen hatte und ihm im Oktober desselben (?) Jahres zurückschickte (lib. VI ep. 10. 12. 14); desgleichen, ob auf sie sich die Aufforderung zur Übersetzung des Philostratus bezog, welche Niccolo Niccoli im Jahre 1432 an ihn richtete (lib. VIII ep. 1). Man möchte allerdings in erster Linie an die vita Apollonii denken, welche in lib. VI ep. 12 genannt ist und zu den in lib. VIII ep. 1 aufgezählten Schriften besser paßt. Von ihr hatte auch Francesco Filelfo eine Handschrift aus Konstantinopel mitgebracht, wie er am 13. Juni 1428 Traversari meldet (Ambros. Trav. epist. lib. XXIV ep. 875 p. 1010).

[5]) Müntz et Fabre, La Bibliothèque du Vatican au XV[e] siècle, Paris 1887, p. 335.

[6]) Müntz et Fabre, a. a. O. p. 227 und 230. An letzterer Stelle (p. 230) ist auch die in Anm. 5 erwähnte Handschrift verzeichnet: *Philostrati Imagines et heroica. Ex papiro in rubeo* Vgl. auch das Inventar im Serapeum XII n. 82 und 742.

thek des Herzogs Federigo von Urbino (152), drei in der von Bessarion, welche nach Venedig kam (309. 392. 514), viel mehr in der Mediceischen in Florenz. Und am Ende des XV. Jahrhunderts werden die Imagines in keiner mit griechischen Handschriften einigermaßen versehenen Bibliothek Italiens gefehlt haben.

Sie blieben aber auch kein toter Besitz. Am 26. Dezember 1476 entlieh Giovanni Lorenzi, der Sekretär des Kardinals von S. Marco, aus der Vaticana die Handschrift, welche unter Nikolaus V. erworben worden war, und behielt sie bis zum 3. Juni des folgenden Jahres.[1]) Einer der nach Italien geflüchteten Griechen versah die Handschrift, welche später in die Bibliotheca Palatina zu Heidelberg kam, mit einer lateinischen Interlinearversion.[2]) Zu Beginn des Jahres 1487 übersetzte Antonio Bonfini von Ascoli im Feldlager des Königs Matthias Corvinus, welchen er aufgesucht hatte, im Laufe von drei Monaten den Heroicus, die Gemälde, Lebensbeschreibungen von Sophisten und Briefe des älteren Philostratos[3]), und der König ließ diese Übersetzung von einem seiner Kalligraphen abschreiben und von einem der größten Miniatoren, vielleicht Attavante selbst, mit Initialen reich verzieren. Es ist der prachtvolle, heute in der Hofbibliothek zu Wien befindliche Codex lat. 25 mit dem Titelblatt: *Divo Matthie Corvino principi invictissimo Vngarie Boemieque regi Philostrati Heroica, Icones, Vite sophistarum et Epistole ab Antonio Bonfine traducte et in Corvinam bibliothecam regia impensa relate.*[4]) Ebenso übersetzte Stefano Negri von Cremona, ein Schüler des Demetrios Chalkondyles und Lehrer des Griechischen in Mailand, die »Gemälde« des älteren Philostrat ins Lateinische[5]); desgleichen Celio Calcagnini (1479—1541), der Philolog von Ferrara[6]), und gewiß noch so mancher andere, dessen Name sich vorläufig unserer Kenntnis entzieht. 1503[7]) erschienen die εἰκόνες zum erstenmal im

[1]) Müntz et Fabre, a. a. O. p. 275. Seine lateinische Übersetzung des Heroicus ist enthalten im Cod. Vindob. lat. 3254.

[2]) Es ist der Kodex 341. Vgl. Jacobs, Philostratorum Imagines p. XXXIII sqq.

[3]) Bonfini erzählt es selbst an einer Stelle, wo man es nicht sucht: Rerum Ungaricarum decades quatuor cum dimidia ed. Basil. 1568 dec. III lib. VII p. 569: *nec parvo quidem Picentem rhetorem salario conduxit — nec non castra sequi praeceperat scriptoribus et philosophantibus inimica. Quod cum ille invitus facere cogeretur, ne ingrato in castrensi tumultu molestiaque ocio uteretur, oblatum sibi Philostratum tribus mensibus in Latinum transtulit: in primis vero Neapolitanas Iconas, deinde Vitas Sophistarum et Epistolas.*

[4]) Lambecius, Comm. de bibl. Caes. lib. II col. 952 sq. Tabulae cod. lat. Vindob. 25. Katalog der Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek, 4. Auflage (Wien 1902) S. 49 Nr. 244, wo weitere Literatur verzeichnet ist. Bei den Miniaturen handelt es sich um Initialen, nicht um Reproduktion der Imagines selbst, wie mir Herr Hofrat Prof. Dr. Karabacek auf meine Anfrage gütigst bestätigt. Der Codex Vindob. lat. 9515 ist aus dem Anfange dieser Handschrift abgeschrieben, enthält aber nur das Proömium und entbehrt der Miniaturen.

[5]) Da die Übersetzung dem Ioannes Grolierius Christianissimi Francorum regis a secretis ac Insubriae quaestor primarius gewidmet ist, muß sie nach 1515 fallen. Gedruckt ist sie erst nach seinem Tode. Mir liegt die Ausgabe vor: Stephani Nigri quae quidem praestare sui nominis ac studiosis utilia noverimus monimenta, Basileae 1532 p. 1—115. Vgl. Io. Pierius Valerianus, De infelicitate litteratorum cum praefatione Menckenii, Lipsiae 1707, p. 347.

[6]) Dies geht hervor aus seinen eigenen Worten in der Schrift de talorum ludo (Caelii Calcagnini opera, Basileae 1544) p. 292: *Hunc locum Apollonii commode aemulatus est et expressit Philostratus iunior in ea pictura cui titulum fecit* ἀθύροντες, *id est lusores: quam non pigebit ex nostra interpretatione huc transscribere.* Vgl. unten S. 20 Anm. 7.

[7]) Nicht erst 1517, wie H. Grimm, Preuß. Jahrb. 34, 43, behauptete. Vgl. Farnesinastudien S. 58.

Druck in Venedig bei Aldus. So wurden auch Kunstschriftsteller und Künstler mit den »Gemälden« bekannt.

Die erste[1]) Spur einer Erwähnung in der Kunstliteratur finde ich in der Schrift des Pomponius Gauricus de sculptura, welche zwischen 1501 und 1503 in Padua entstanden und dem Herzog von Ferrara, Ercole I., gewidmet ist. In ihr (p. 104, 2. ed. Brockhaus) ist der erste Satz des Proömiums mit der Formel *ut Philostrati verbis utar* in wortgetreuer Übersetzung wiedergegeben. Der erste Künstler, welcher Bekanntschaft mit den »Gemälden« zeigt, ist Mantegna, wenn meine Vermutung[2]) das Richtige trifft, daß seine im Jahre 1506 für Isabella von Mantua gefertigte Komposition des *Dio Como* von dem Κῶμος des zweiten der Gemälde des älteren Philostrat beeinflußt ist und in dem Gemälde des Lorenzo Costa (1511) im Louvre Ausgestaltung oder wenigstens Benutzung gefunden hat.

Wenn freilich H. Grimm[3]) recht hätte, gebührte einem deutschen Künstler der Vortritt vor Mantegna: das ist Dürer. Denn die Engel im letzten (20.) Blatte des »Lebens der Maria«[4]), deren einer einen Hasen am Hinterlaufe gefaßt hat, während der andere ihn mit einer Kinderklapper und einem Schlüsselbunde scheucht, sollen auf die »Eroten« des Philostrat (I 6) zurückgehen. An dem Leben der Maria hat Dürer von 1504—1506 gearbeitet, und jenes Blatt ist schon 1506 von Mark Anton[5]) gestochen worden. Pirckheimer soll der Vermittler gewesen sein. Zuzugestehen ist, daß gerade jenes »Gemälde« die größte Anziehung auf Künstler ausgeübt hat. Aber im übrigen schwebt die Vermutung in der Luft. Wir wissen nichts von einer Beschäftigung Pirckheimers mit den »Gemälden«. Und diese bieten gerade nicht das, was in Dürers Komposition zu sehen ist. Die philostratischen Eroten bekommen eben den Hasen nicht zu fassen — πάντες δὲ ἐν τοῖς τῆς διαμαρτίας σχήματι —, der eine stellt nur dem Schenkel desselben nach, die andern aber scheuchen ihn durch alles mögliche, durch Händeklatschen, durch Schreien, durch geschütteltes Gewandstück, nur nicht durch Kinderklapper[6]) — wenn es überhaupt eine solche ist — und Schlüsselbund. Und lassen sich die Hasenjagd und diese Attribute bei Dürer nicht ganz wohl ohne Annahme einer solchen gelehrten Reminiszenz erklären? Nämlich wie die Engel[7]), welche die von Joseph abgeschlagenen Späne sammeln, in Blatt 15 desselben »Lebens der Maria« oder, falls etwa diese — freilich sehr unwahrscheinlich — auch auf ein philostratisches Vorbild (die Eroten neben dem Tischler Daidalos in der Pasiphae II, 16) zurückgeführt werden sollten, wie die bei Dürer beliebten und von Grimm (a. a. O. S. 44) selbst hervorgehobenen Hündchen (in Blatt 8).

Wirklichen Nachbildungen der »Gemälde« begegnen wir zuerst in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts. Wie schon bemerkt, hat keines eine solche Anziehung auf die Künstler geübt wie das

[1]) Bei Leo Battista Alberti findet sich, soviel ich sehe, keine Erwähnung.

[2]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1901 S. 177 ff.

[3]) Preuß. Jahrb. 34, 56 = Fünfzehn Essays N. F. S. 100.

[4]) Bartsch VII p. 133 n. 95.

[5]) Bartsch XIV p. 407 n. 637. von Sallet, Vorwort zum Leben der Maria.

[6]) Die Vermutung, Pirckheimer habe statt κρότῳ χειρῶν gelesen κροτάλῳ χειρῶν, ist haltlos. So vortrefflich χειρῶν zu κρότῳ paßt, so wenig ist wahrscheinlich, daß es von jemandem mit κροτάλῳ verbunden worden sei.

[7]) *Un angelo a guisa di Cupido* hebt Vasari t. VII 84 ed. Le Monnier schon bei Giorgione hervor.

I. Erotenfest (I, 6)

1. Tizian

Daß Tizians berühmtes, heute in Madrid befindliches Bild aus diesem »Gemälde« Philostrats geschöpft sei, konnte dem Kunstforscher nicht entgehen, der gleichermaßen mit den Werken des Venezianers wie mit den »Gemälden« vertraut war, Carlo Ri-



Abb. 1
Tizian, Erotenfest, Gemälde in Madrid

dolfi. [1]) Er schließt seine Beschreibung des damals noch in Rom befindlichen Bildes in dem Werke Le maraviglie dell' arte, Venetia 1648 t. I p. 143 mit den Worten: *In tale maniera effigiato haveva Titiano gli Amori conforme la tabella di Filostrato te-*

[1]) Vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1895, S. 216.

neri e vezzosi bambini.[1]) Schon vor ihm hatte Vasari im Leben des Künstlers[2]) (der zweiten Auflage) bemerkt, daß das Bild auf Bestellung Alfonsos I. gemalt war. Er sah es noch an Ort und Stelle, im Studio des Herzogs im Schlosse zu Ferrara, an bevorzugtem Platze[3]), der Eingangstür gegenüber, und weiß von dem Wohlgefallen, welches das Werk bei seinem fürstlichen Besteller hervorrief. Dort blieb es bis zur Einverleibung Ferraras in den Kirchenstaat 1598, kam dann in den Besitz des Kardinals Pietro Aldobrandini, bald darauf in den der Ludovisi und von da als Geschenk an König Philipp IV. von Spanien nach Madrid (852). 1636 wurde es von Giov. Andrea Podestà im Gegensinn, nicht eben treu und schön, gestochen[4]) und in letzter Zeit öfter (Braun 451), am besten in einer, hier benützten Heliogravüre von der Photographischen Gesellschaft in Berlin (24), reproduziert.

Auch über die Verhältnisse, unter denen das Bild entstand, sind wir einigermaßen unterrichtet. Der Herzog selbst gab im April 1518 dem Maler das Thema, ja zu einer kleinen Figur auch die Skizze, hatte aber, wie Isabella, als sie ihr Studiolo mit Bildern ausschmücken ließ, seine liebe Not, das Bild vom Künstler herauszubekommen. Erst im Oktober des folgenden Jahres, 1519, gelang es ihm, Tizian zu bewegen, nach Ferrara zu kommen und dort das Bild zu vollenden. Wenigstens ist im höchsten Maße wahrscheinlich, daß die teilweise erhaltene Korrespondenz des Herzogs mit dem Künstler und mit seinem Agenten in Venedig, Giacomo Thebaldo, welche von Campori in dem Aufsatze Tiziano e gli Estensi herausgegeben worden ist[5]), sich auf dieses Bild bezieht. Denn das zweite Bild »Bacchus und Ariadne« ist, weil nachweislich erst später, 1522 und 1523, gemalt, ausgeschlossen, ebenso wie das dritte, »Bacchanal«, über welches unten (S. 41 f.) eingehender zu reden sein wird. Denn Tizian hätte von diesem Thema um so weniger mit solcher Begeisterung und solchem Entzücken an den Herzog schreiben können, als ja Giovanni Bellinis Bild, welches als erstes — 1514 begonnen — in das Studierzimmer gekommen und von Tizian vollendet worden war[6]), im Inhalt völlig verwandt war. Dagegen paßt Tizians Preis des Geistes, des Lieblichen und der Schönheit der Komposition[7]) vortrefflich auf das hier zum ersten Male in der Renaissance begegnende Erotenfest.

Ich weiß zwar, daß jüngst Palmarini[8]) sich gegen diesen Gedanken und für die Beziehung der Korrespondenz auf »Die himmlische und irdische Liebe« ausgesprochen hat. Aber seine Polemik ist treffend, nur wenn man mit Crowe und Cavalcaselle[9]) Bacchanal im eigentlichen Sinne faßt, verliert aber die Spitze, sobald man an das Kinderfest denkt. Davon, daß die Figur, deren Skizze Alfonso dem Künstler mit-

---

[1]) Über die an Philostratos selbst gemahnende Weise der Schilderung vgl. unten S. 47 f.

[2]) Vol. XIII p. 23 sq. ed. Le Monnier.

[3]) Der Bericht des Annibale Roncaglia vom 26. November 1598 erwähnt als entführt: *in capo del d.º Camerino (d' Alabastro) un' altra pittura di puttini nudi di mano di Tiziano* (Venturi, La Galleria Estense p. 112).

[4]) Bartsch XX p. 172 n. 8.

[5]) Nuova Antologia XXVII (1874) p. 584 sqq.

[6]) Es war auch in den Besitz der Aldobrandini nach Rom gekommen und ist heute in Alnwick, dem Schloß des Herzogs von Northumberland, abgebildet bei d'Agincourt, Histoire de l'art, Peinture pl. CXLIII. Vgl. Em. Jacobsen, Repertorium für Kunstw. XXIV, S. 371.

[7]) *La informatione inclusa mi è parsa tanto bella et ingeniosa, che non so che si potesse trovare* und *essendo la cosa tanto vaga et bella* (Campori, a. a. O. p. 586 f.).

[8]) Nuova Antologia XXXVII (1902) p. 410 ff. Vgl. Rassegna d' arte III p. 40 ff.

[9]) Tizian, übersetzt von Jordan I, 188.

teilte, die Komposition beherrscht habe, ist in der Korrespondenz keine Rede; ja, da es keine Figura, sondern nur eine *Figurina* war, ist dieser Gedanke sogar ausgeschlossen. Wo aber gibt es mehr Figurine, als gerade im Kinderfest? Die Deutung aber, welche Palmarini der »himmlischen und irdischen Liebe« auf Laura Dianti an der Fonte di Ardenna gegeben hat, ist haltlos und unbefriedigend[1]), und die Deutung Wickhoffs[2]) bei weitem vorzuziehen.

Wer vermittelte Alfonso die Kenntnis des Philostratischen Gemäldes und damit die Invenzione oder, wie der Künstler sagte, »die Seele« des Tizianischen Bildes? Gewiß nicht derjenige, welcher gewöhnlich genannt wird[3]), Ariost. Denn diese Annahme gründet sich doch nur auf die Freundschaft zwischen dem Dichter und dem Maler. Aber bestand eine solche Freundschaft schon 1518?[4]) Und hier hat doch zwischen dem Herzog und dem Maler — abgesehen vom Agenten Thebaldo — niemand gestanden. Und welche Fühlung hatte Ariost mit Philostrat? Wir dürfen, glaube ich, getrost an seine Stelle den Celio Calcagnini setzen, der in Ferrara lebt, dem Herzog Alfonso sehr nahe steht[5]), sich für die Kunst, und zwar besonders die Antike, interessiert[6]) und Philostratische Gemälde, darunter gerade das Erotenfest, ins Lateinische übersetzt hat.[7])

Wie der Vergleich des ausgeführten Bildes mit der Philostratischen Beschreibung zeigt, war die Informazione, welche Tizian erhielt, sehr ausführlich. Es fehlt in seinem Bilde eigentlich nichts, ja er hat viel mehr Figuren angebracht, als von Philostrat genannt sind. Der Vorwurf, welcher letzterem von mancher Seite[8]) gemacht worden ist, die Komposition sei überfüllt, ist nicht zutreffend. Auch die Änderungen, welche der Künstler vorgenommen hat, sind nicht eben schwerwiegend. Er gewann einen breiten und tiefen Mittelgrund, wenn er statt der Baumreihen einige wenige mächtige Stämme auf die eine Seite setzte; er spann den Liebesfaden des Themas weiter, wenn er statt der schlafenden ein sich küssendes und ein über einem Korbe (in der Ecke links) Zwiesprache haltendes Erotenpaar anbrachte. Die eine der — im

[1]) Das Gegenteil von »unanfechtbar«, was sie für E. Steinmann (Kunstchronik N. F. XIV Nr. 7 Sp. 117) ist. Der Brunnen (vasca), von welchem Alfonso eine Zeichnung von Tizian verlangt hatte und welche dieser ihm am 19. Februar 1517 schickt (Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. S. 148), hat weder mit der »himmlischen und irdischen Liebe« noch mit dem Kinderfest etwas zu tun. Vgl. jetzt auch Gronau, Repert. f. Kunstw. XXVI 177 f.

[2]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1895, S. 42. Gnoli, Rassegna II 177 ff.

[3]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. S. 152, und Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance III p. 627.

[4]) Aus Vasari t. XIII p. 25 muß man schließen, daß sie erst die Folge der Tätigkeit Tizians in Ferrara war.

[5]) Vgl. seine Oratio in funere Alphonsi (*mei principis*) in den Opera p. 515. Auch Beziehungen zu Giacomo Thebaldo dürfen angenommen werden, wenn der Adressat des Briefes lib. XII p. 171 Thebaldo Thebaldi der Sohn jenes war.

[6]) Er war, wenigstens später, mit Giulio Romano befreundet (vgl. den Brief vom 17. November 1536, op. p. 168). Äußerungen über antike Künstler und Kunstwerke finden sich a. a. O. S. 184. 202. 235. 290. 415.

[7]) Vgl. oben S. 16 Anm. 6. Das Erotenfest behandelt er im Anteros (Opera p. 440): *Ad hanc Cupidinis atque Anterotis contentionem in amando pulcherrime Philostratus in Iconibus allusit, quom se minime desultorios, aut sopitos, aut pomorum voraces amores dicturum profitetur, sed eos tantum qui optimi sunt amorum. Ii vero quatuor sunt longe praestantes* etc.

[8]) Zuletzt von Birt, Deutsche Rundschau 1893, I. Quartal, S. 367 und Laienurtheil über bildende Kunst bei den Alten, Marburg 1902, S. 35.

Gemälde selbst gewiß nicht vorhandenen und von Philostrat nur aus der Inschrift an der Statue der Aphrodite erschlossenen — Nymphen wußte er trefflich dem Zusammenhange des Ganzen einzufügen, indem er sie wie in Angst nach einem hoch oben in den Ästen sich wiegenden »Knäblein« aufblicken ließ. Im übrigen sind alle Gruppen vorhanden: die Reigentanzenden, die der Aphrodite Körbe mit Äpfeln Bringenden, die Laufenden, die den Hasen Jagenden, die Ringenden, die Äpfel Begehrenden, Verzehrenden, Fangenden, Bogenschießenden, letztere beide Gruppen, ganz wie bei Philostrat, als Hauptgruppen behandelt, also in den Vordergrund gestellt. Zwar ist im einzelnen nicht alles genau so wie in der Vorlage, z. B. in der Hasengruppe. Es hat hier offenbar die Frage der Ausnutzung des Platzes und der Übersichtlichkeit mitgesprochen. Aber die Hauptsachen sind da. Und nirgends etwas Gesuchtes oder gar Gequältes. Die Komposition macht durchaus den Eindruck des frei Erfundenen. Tizian hat, ohne zu wissen, daß er ein philostratisches Bild reproduziere — sonst hätte er nicht den Herzog ob seiner Erfindungsgabe preisen können —, eine seiner liebenswürdigsten und anmutigsten Schöpfungen zustande gebracht. Man kann die Erfahrung machen, daß niemand beim Anblick des Bildes an eine Vorlage denkt.

Auf Einzelheiten einzugehen, muß ich mir hier versagen. Zu Vergleichen findet sich noch Anlaß.

2. Raffael.

Nur einen Ausschnitt von zwei oder, wenn man will, drei Gruppen bietet der Meister einer Komposition, deren Original zwar verloren gegangen ist, durch eine Anzahl von Repliken aber völlig sicher rekonstruiert werden kann. Das Original war, nach der überwiegenden Anzahl der Repliken zu urteilen, eine Federzeichnung mit Sepia getuscht und mit Weiß gehöht. Der Name des Meisters ist nicht überliefert; doch gilt allgemein als solcher Raffael. Daß dieser die Philostratischen Gemälde gekannt habe, ist oft behauptet, aber nie bewiesen worden. Daß weder die Galatea in der Farnesina noch die Venus auf der Muschel im Badezimmer des Bibbiena auf sie zurückgehen, glaube ich gezeigt zu haben.[1]) Daß es nicht angeht, mit H. Grimm[2]) zu sagen: »Die reizende Freiheit der Erfindung läßt Raffael als Urheber erkennen«, wo doch die Erfindung auf seiten des Philostratischen Gemäldes ist, springt in die Augen. Ich will die Möglichkeit, daß Raffael der Urheber der Komposition ist, nicht bestreiten, im Gegenteil für sie anführen, daß sie früh sehr viel kopiert und mit Raffael in Verbindung gebracht worden ist. Aber wenn aus den Kopien ein Schluß auf den Stil des Originals zu ziehen ist, kann ich mich doch gewisser Bedenken gegen den Raffaelischen Ursprung nicht ganz erwehren.

Diese Repliken sind:

1. Die Handzeichnung der Albertina Scuola Romana 621, auf braunem Papier mit der Feder gezeichnet, mit Sepia getuscht und weiß gehöht (41,8×26,5).[3]) Auf einem Untersatzblatte steht von alter Hand: „Rinaldo da Mantova", und man wird in der Aufschrift des Namens des Genossen des Giulio Romano ein unverdächtiges Zeugnis für den Namen des Kopisten, nicht des Urhebers, sehen dürfen. Es ist, soweit Zeichnungen in Betracht kommen, die vollständigste — sie enthält alle 19 Figuren — und beste aller Kopien. Sie gibt nicht bloß das Ohrenbeißen des einen

[1]) Farnesinastudien S. 58 f. Repertorium für Kunstwiss. XXIII 7 ff.

[2]) Preuß. Jahrb. 34, 42.

[3]) Wickhoff, Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Kaiserhauses XIII S. CCXXII.

Eros wieder, sondern gewährt auch von dem natürlichen und lebendigen Ausdrucke der Köpfe des Originals, besonders dem mitleidigen des zur äußersten Linken stehenden, als auch dem verlegenen des hinter dem Hasen gefallenen eine Vorstellung. Sie wird hier zum ersten Male nach einer Photographie, deren Anfertigung von der Direktion der Albertina gütigst gestattet wurde, abgebildet.

2. Die Handzeichnung im Kupferstichkabinett der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf (D. 288) (40×28), Federzeichnung auf braunem Papier mit Sepia getuscht und mit Weiß gehöht. Die Konturen sind durch langes Hängen im Licht sehr verblaßt, auch ist die weiße Höhung oxydiert. Da infolge einer Nachdunkelung des Papiers überdies die Zeichnung von dem letzteren sich schlecht abhebt, war die Her-

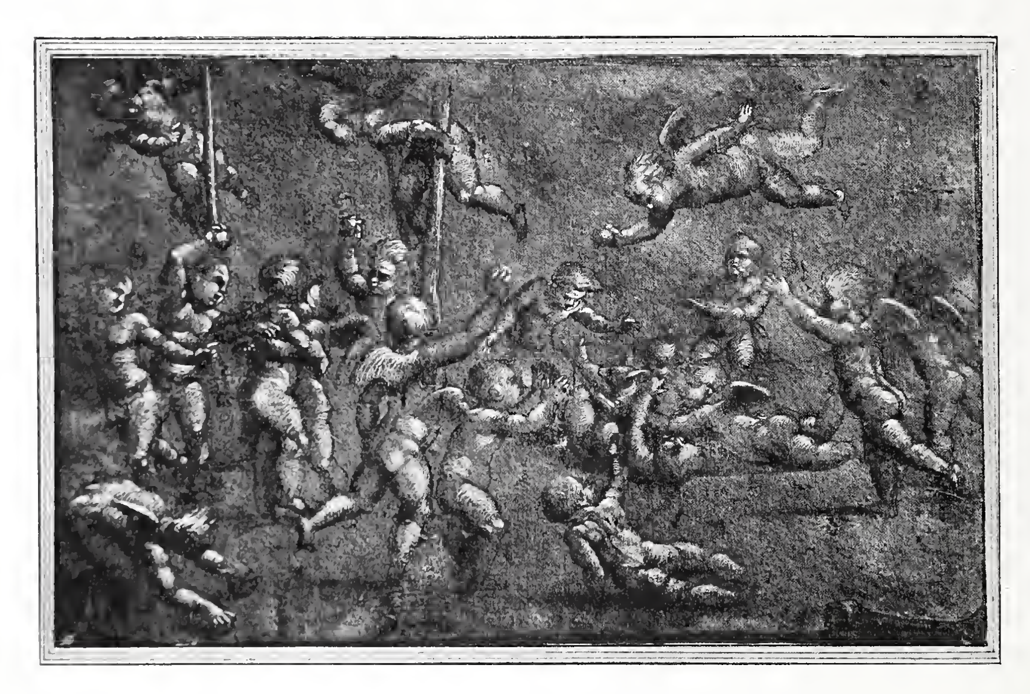


Abb. 2
Raffael (?), Erotenfest, Handzeichnung der Albertina

stellung einer brauchbaren Photographie unmöglich. Doch verdanke ich dem Assistenten des Kupferstichkabinetts, Herrn Maler Hermann Grimm, eine Pause der Zeichnung auf wasserheller Gelatine, welche unserer Abbildung zugrunde liegt. An dem vorn liegenden Eros sind die Konturen von einer späteren Hand stark nachgezogen. Von den äußersten rechts und links ist ein Teil durch Beschneidung der Zeichnung verloren gegangen. Die dunkelbraune Einfassungslinie ist spätere Zutat. Passavant[1]) hat sie für die Originalzeichnung erklärt. Jedoch steht sie, wie bemerkt, der Wiener an Güte, wenigstens teilweise, nach. Die Zeichnung der Körper ist etwas zu voll und derb, die Höhung mit Weiß etwas zu stark. Passavant vermutete, daß die Zeichnung

[1]) Raphael von Urbino II S. 536 Nr. 276 und S. 659. Raphael d'Urb. II p. 457 n. 288 und p. 588.

einst in der Sammlung von Jabach in Köln war und 1760 aus der Verlassenschaft von Gérard Hoet im Haag um 40 Fl. versteigert wurde. Aber die Zeichnung der Sammlung Jabach, welche im Jahre 1671 versteigert wurde, ist, wenn auch vielleicht erst auf einem Umwege durch die Sammlung Crozat, in den Louvre gelangt.[1]) Und ich glaube auf der Rückseite die Aufschrift GVAVBAN zu lesen. Jedenfalls kam die Zeichnung in das Düsseldorfer Kabinett mit der Sammlung des ersten Direktors der Akademie, Lambert Krahe, welche 1778 erworben wurde. Ein großer Teil der Zeichnungen dieser Sammlung stammte aus dem Nachlasse von Pierleone Ghezzi, dem

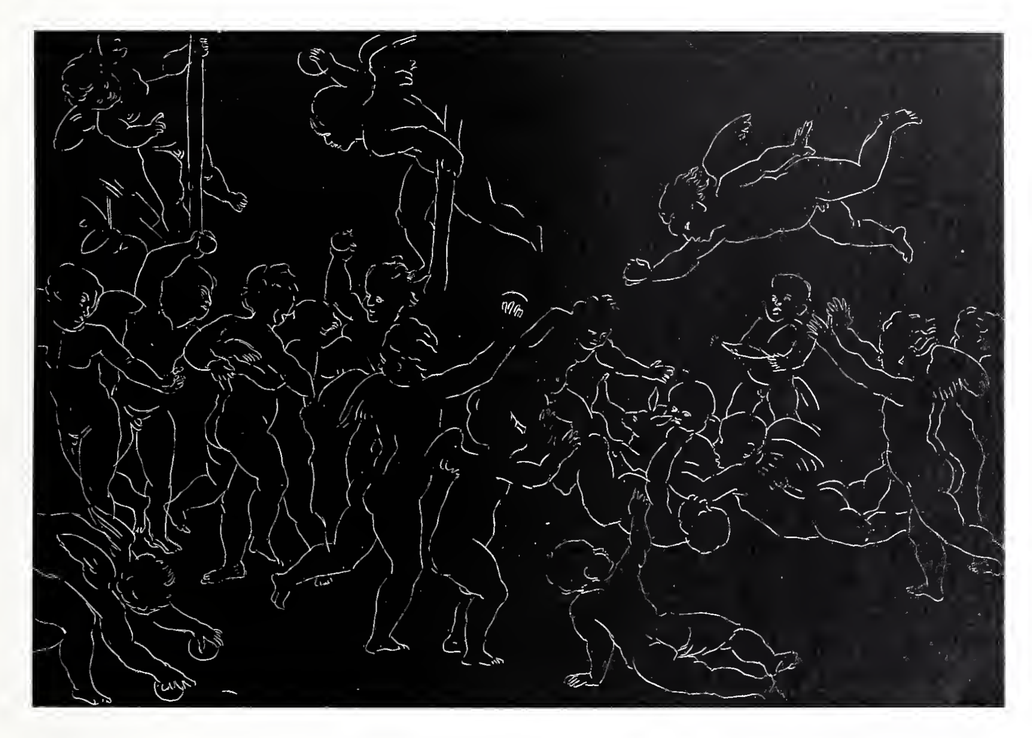


Abb. 3
Raffael (?), Erotenfest, Handzeichnung in Düsseldorf

Schüler Marattas.[2]) Im handschriftlichen Katalog von Krahe S. 22 Nr. 11 wird sie als »*Une baccanale d'Enfans*« bezeichnet.

3. Die Handzeichnung im Louvre, in derselben Technik ausgeführt wie 1 und 2, aber beiden an Kunstwert nachstehend (Braun, Photogr. 272). Sie schneidet an der linken Seite genau mit denselben Linien ab, wie die Düsseldorfer und könnte daher nach dieser gemacht sein, wogegen nicht geltend gemacht werden darf, daß die äußerste rechte Figur ganz fehlt, mithin im ganzen nur 18 Figuren vorhanden sind.

---

[1]) Lacroix, Revue universelle des arts t. I p. 105 ff. Blanc, Le trésor de la curiosité I p. XLVI.

[2]) Levin, Repertorium der bei der Kunstakademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen, Düsseldorf 1883, S. 244 und IV.

Denn gerade der Umstand, daß diese Figur auch in der Düsseldorfer Zeichnung schon recht unvollständig ist, konnte am leichtesten ihre Weglassung bewirken.

In gleichem Verhältnis wie 3 scheint mir zu stehen

4. die blau lavierte Kreidezeichnung im Besitz des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth (Braun, Photogr. 75). Auch in ihr fehlt der Eros auf der äußersten Rechten ganz, von dem vor ihm stehenden ist mehr zu sehen als in der Louvrezeichnung. Aber ich möchte trotzdem nicht mit Fischel [1]) 3 für eine Kopie von 4 erklären. Schon daß 3, nicht aber 4 in der Technik mit 1 und 2 übereinstimmt, scheint mir dagegen zu sprechen. Und im Gesichtsausdruck der Eroten finde ich in 3 mehr Ursprünglichkeit als in 4.

Da beide Blätter in den Braunschen Photographien leicht zugänglich sind, wird hier von ihrer Wiedergabe abgesehen.

Auf 1 dürfte zurückgehen der

5. Chiaroskuro des Meisters NB [2]) (viereckig, 41×28 cm), von welchem sehr seltenen Blatte ich den schönen Abdruck in der Albertina benutzen durfte. Er stimmt ganz mit dieser Zeichnung, nur daß er sie im Gegensinne wiedergibt und mit einer Hintergrundslandschaft, welche, da sie der Apfelbäume entbehrt, sich als Zutat des Chiaroskuristen kennzeichnet. Die zwei kahlen Baumstämme sind unverändert geblieben. Auch von der Reproduktion dieses Chiaroskuro durfte mithin Abstand genommen werden.

6. Dagegen ist mir wahrscheinlich, daß der Stich aus der Schule von Fontainebleau [3]) nicht auf diesen Chiaroskuro, sondern, wenn auch ebenfalls nur im Gegensinne, auf die Originalzeichnung zurückgeht. Denn er gibt nicht nur sämtliche Figuren vollständig — nur bei dem äußersten links fehlt der linke Fuß nebst einem Teil des Unterschenkels, wie vermutlich schon in der Originalzeichnung —, sondern auch, wie bei Philostratos, als Hintergrund Reihen von Apfelbäumen [4]), von denen zwei von Eroten bestiegen sind, und im Vordergrunde Apfelzweige und einzelne Äpfel. Es ist wenig wahrscheinlich, daß der Stecher dies selbst hinzugetan und getroffen habe. Gesetzt aber, er hätte zum Philostratos gegriffen, würde er da nicht vor dem Mißverständnis der Ringergruppe bewahrt geblieben sein? Bei ihm beißt der eine Ringer den andern nicht ins Ohr. Er mißverstand in diesem Punkte die Zeichnung, wie er auch in stilistischer Beziehung vom Original am allerweitesten entfernt ist.

Fassen wir das Ergebnis zusammen, so haben wir es hier nicht, wie bei Tizian, mit einer Nachbildung des ganzen »Gemäldes«, sondern nur mit einem Ausschnitt aus demselben zu tun, nämlich mit dem Ringkampf und der Hasenjagd. Mit letzterer ist jedoch der Apfelfang verbunden, welcher aus den bei Philostrat getrennten Elementen, einem oberhalb des Hasen fliegenden und einem mit offenen Händen den Apfel auffangenden Eros, zusammengesetzt worden ist. Wenigstens spricht der Augenschein mehr dafür, daß der Gegenstand des Begehrens für den »Fangenden« nicht der Hase, sondern der Apfel ist. Im übrigen ist in beiden Gruppen Anschluß an

[1]) Raphaels Zeichnungen S. 187.

[2]) Bartsch XII p. 108 n. 4.

[3]) Bartsch XVI p. 403 n. 70: *gravé dans le goût du présumé Despèches.* Ich durfte Exemplare in der Albertina und im Kupferstichkabinett in Dresden benutzen.

[4]) Auf das Fehlen der Bäume im Stiche muß schließen, wer Wickhoffs Beschreibung der Zeichnung 1 a. a. O. liest: »Gegenseitige Wiederholung der Komposition, die von dem sogenannten Despeches, jedoch nur die Figuren ohne die Landschaft gestochen wurde«.

Philostrat erstrebt und — noch mehr als bei Tizian — erreicht. Besonders in der Hasenjagd fehlt auch nicht eines der bei jenem aufgeführten Motive.

7. Diese Komposition erfreute sich großer Beliebtheit. Zunächst machte von ihr ausgiebigsten Gebrauch einer der Gehilfen Raffaels[1]), Tommaso Vincidor von Bologna, als er 1521 die Kartons entwarf für die 20 Teppiche, welche von Leo X. für die Sala di Costantino bestimmt waren. Das Breve, welches der Papst ihm nach Flandern mitgab, ist vom 21. Mai 1520[2]), und der von Brüssel aus an den Papst gerichtete, im Archiv Corsini zu Florenz noch erhaltene Bericht des Malers über seine Arbeiten datiert vom 20. Juli 1521.[3]) Damit gewinnen wir einen sicheren Terminus ante quem für jene Komposition. Der Maler schreibt: *Io o fato vinti chartoni per vinti peci che uano intorno a la sala quali dipinge li mei conpagi, cue Zulio lo Zan Francucho. Pader santo, quela pensa di ueder li piu bele spalere che mai sian state uiste, le piu alegre et rico dore. Io ho variati, tucte le inuintione del megio bigarie de putini, cose alegre, acomodate per tute le uostre inprese, riche a lo posibile. Vere che non porne eser tute lauorate de mia mane. Io disego lo tuto lo ordenation lauore la piu parte sulicito per l' onor de V. S.* Daß er nicht übertrieben hat, läßt sich erweisen zwar nicht durch das Zeugnis des Vasari[4]), welcher berichtet, daß die von ihm fälschlich dem Giovanni da Udine zugeschriebenen Teppiche zu seiner Zeit im Vatikan noch vorhanden waren, eine Zahl aber nicht nennt, wohl aber aus den Inventaren des Vatikans, welche von Eug. Müntz im Staatsarchiv zu Rom eingesehen und in seinem schönen Werke[5]) — freilich sprach auch er sie dem Giovanni da Udine zu[6]) — exzerpiert worden sind. Ob und wo sie heute existieren, kann ich nicht sagen. Acht sind uns durch die unter Papst Urban VIII. entstandenen Nachbildungen, welche sich heute im Palais der Prinzessin Mathilde in Paris befinden[7]), ein Teil derselben, aber auch andere, durch Zeichnungen oder Stiche erhalten. Aus ihnen ergibt sich, daß drei dieser Kompositionen mehr oder weniger Nachbildungen jener »Raffaelischen« Handzeichnung sind:

1. Die Hasenjagd, erhalten durch übereinstimmende, weißgehöhte Sepiazeichnungen im Museum zu Rennes[8]) und zu München[9]) und durch den wenig veränderten Teppich im Besitz der Prinzessin Mathilde[10]), ist eine genaue Wiedergabe der drei vordersten Eroten und des Hasen der Handzeichnung.

---

[1]) Ich sehe nicht ein, warum Dollmayr, Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh. XVI 236, dies bestreitet.

[2]) Pinchart, Bulletin de l'Académie de Belgique 1854, N. 6 t. XXI 1 p. 539 und Revue universelle des arts VII (Paris 1858) p. 387.

[3]) Der Bericht wurde zuerst in deutscher Übersetzung von H. Grimm, Preuß. Jahrb. 34, 34 ff., im italienischen Original von Müntz, The Athenæum N. 3585 (11. Juli 1896) p. 73, veröffentlicht.

[4]) T. XI p. 305 Le Monnier.

[5]) Les tapisseries de Raphael au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe, Paris 1897, p. 47 ff.

[6]) Müntz hat seine Annahme alsbald selbst berichtigt im Athenæum a. a. O. und Raphaël, nouvelle édit. Paris 1900, p. 276.

[7]) Müntz, a. a. O. pl. 27 und 28.

[8]) Müntz, a. a. O. pl. 29, fälschlich als im Besitz des Marquis de Valori bezeichnet; La Tapisserie p. 205.

[9]) In Mappe 113 (»Luca Penni«), ehemals in der Mannheimer Sammlung Nr. 8818, jetzt Nr. 2552, 30 cm lang, 22 hoch. Diese Zeichnung ist Müntz unbekannt geblieben; da sie aber ganz mit der von Rennes übereinstimmt, verzichte ich auf eine Wiedergabe.

[10]) Müntz, a. a. O. pl. 27, 1.

2. Die Ringergruppe, erhalten durch eine von derselben Hand herrührende und zu derselben Folge wie Nr. 1 gehörende Zeichnung in München[1]) und den Stich des Meisters mit dem Würfel[2]), welcher die Komposition im Gegensinne gibt, stimmt mit der der Handzeichnung, nur daß den Eroten nicht Äpfel, sondern dem zur Rechten ein Bogen, dem zur Linken ein Pfeil in die Hand gegeben ist, allem Anschein nach nicht, um den Ohrenbeißer zu züchtigen, sondern um das Kämpferpaar zu trennen, so daß das ursprüngliche Motiv verdunkelt ist.



Abb. 4
Tommaso Vincidor, Erotenscherz, Handzeichnung in München

Aber auch zwei andere Eroten dieser Ringergruppe tauchen in diesen Kompositionen wieder auf:

1. der apfelaufhebende (an der äußersten Ecke links) in dem ein Joch, das Symbol Leos X., aufhebenden des Teppichs der Prinzessin Mathilde[3]);

[1]) In der Mannheimer Sammlung Nr. 8815, jetzt Nr. 2554*b*, auch von denselben Größenverhältnissen wie Nr. 1.

[2]) Bartsch XV p. 208 n. 35; Müntz, a. a. O. p. 49 n. IV. Die beiden Ringer finden sich auch unter den Gruppen eines Wandfrieses des großen Saales in Villa Madama, wohl von Giovanni da Udine (1525) (Hofmann, Villa Madama, Zittau und Dresden 1900, Taf. XX, 1. S. 6).

[3]) Müntz, a. a. O. pl. 27, 2. p. 50 (Inventar: *Putti con un Giogo*).

2. der hinter jenem stehende, apfelwerfende in dem links stehenden der Münchener Zeichnung Nr. 2554*a*[1]), welche hier zum erstenmal nach einer der Direktion des K. Kupferstichkabinetts verdankten Photographie zur Veröffentlichung gelangt.

Aber auch der von rechts her eilende, welcher eine Fledermaus hält, vor welcher sich der mittlere so entsetzt, daß er die Maske, mit welcher er selbst schrecken wollte, ganz vergißt, ist dem vorderen der beiden von rechts her eilenden Eroten der Handzeichnung nachgebildet. Und selbst auf den die Maske haltenden ist der auf den Rücken gefallene der Hasenjagd nicht ohne Einfluß geblieben. Daß auch diese Kom-

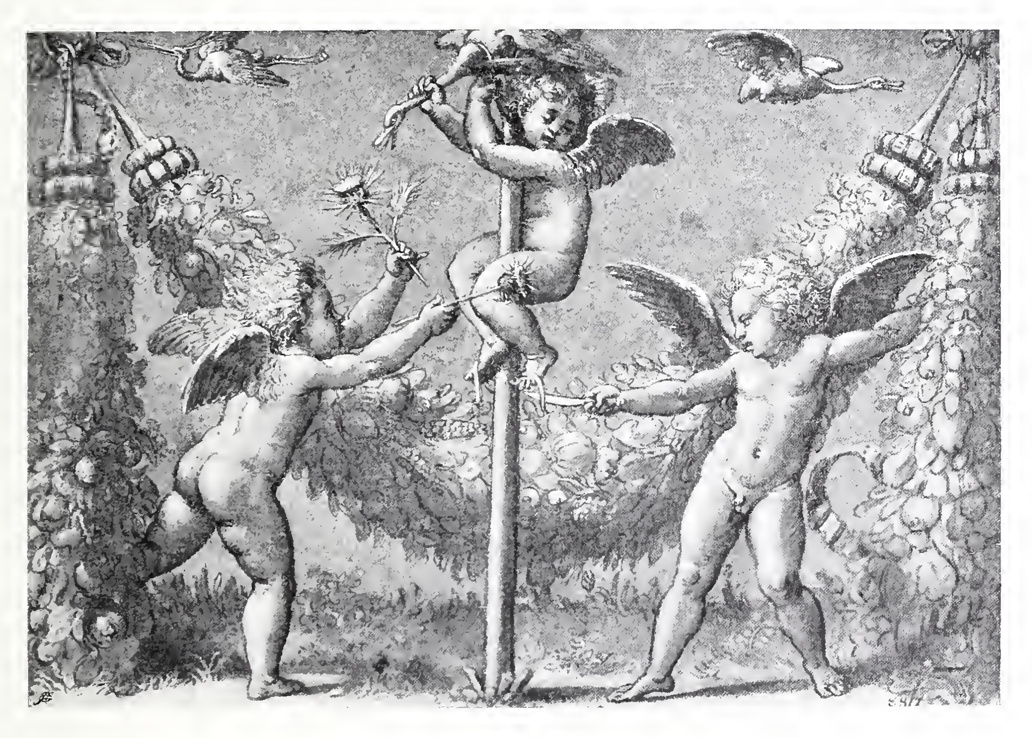


Abb. 5
Tommaso Vincidor, Erotenscherz, Handzeichnung in München

position als Vorlage für einen der 20 Teppiche gedient hat, ergibt sich ebensowohl aus der völligen Übereinstimmung der Erfindung und Technik mit den beiden andern, als auch aus dem Inventar des Vatikans.[2])

Und selbst in der vierten Münchener Zeichnung Nr. 2553[3]), welche hier ebenfalls zum erstenmal nach einer Photographie zur Abbildung gelangt, sind Nachklänge der Handzeichnung unverkennbar. Ein Eros ist von einem andern an eine

[1]) In der Mannheimer Sammlung Nr. 8816. Ein zweites Exemplar befand sich in der ehemaligen Sammlung Woodburn (Passavant, Raffael d'Urb. II 225 *h*).

[2]) Müntz, a. a. O. p. 47 n. VII: »*Putti che fanno la caccia della civetta*«.

[3]) In der Mannheimer Sammlung Nr. 8817.

Stange gebunden und wird von ihm mit Disteln gestochen; ein dritter sucht ihn durch Durchschneidung der Fesseln aus seiner bedrängten Lage zu befreien. Der Disteln haltende erinnert an den von rechts herbeieilenden — im Gegensinne —, der schneidende an den äußersten auf der linken Seite. Auch hier läßt die Übereinstimmung in Erfindung und Technik nicht zweifeln, daß die Komposition für einen der 20 Teppiche bestimmt war, und zwar für den, welchen das Inventar als »*Putti con un cigno*« bezeichnet.[1])

Auch der mit dem Apfel durch die Luft fliegende ist fast unverändert in die Komposition der »*Gatta cieca*« der Teppiche, welche uns in einer Zeichnung vermutlich von Romanelli[2]) in der ehemaligen Sammlung Paliard erhalten ist, übergegangen.

Die Erkenntnis der starken Abhängigkeit des Teppich-Zyklus von jener Handzeichnung liegt vielleicht der Bemerkung zugrunde, welche Francisco de Hollanda in sein Exemplar des Vasari (1568) eintrug, daß Tommaso Vincidor die Kompositionen zu den Teppichen »nach Raffaels und seinen eigenen Zeichnungen« gemacht habe[3]); aber die Stütze, welche damit Raffaels Urheberschaft für die Zeichnung gewinnt, ist deshalb keine starke, weil Francisco, wie andere seiner Äußerungen beweisen[4]), nicht mehr im Besitze zuverlässiger Nachrichten war. Er kam erst 1538 nach Rom, und zwar in dem jugendlichen Alter von 20 Jahren, und jene Bemerkung ist erst mindestens 30 Jahre später eingetragen.

8. Hier ist der Ort, noch einer andern Raffael zugeschriebenen Zeichnung, welche die Vorlage für einen Wandteppich gebildet hat, zu gedenken. Es ist die ebenfalls braun lavierte, weiß gehöhte Federzeichnung der Albertina S. R. 306 [Suppl. 1], bekannt durch die Photographie, welche Gustav Jägermayer in seiner Publikation der Zeichnungen der Albertina (»Albrechts-Gallerie«) Nr. 259 unter dem Namen Raffaels veröffentlicht hat: »Weinlese der Genien«. Es ist zweifellos, daß, wenn hier in dem mittleren Rebengange vier Eroten nicht, wie die übrigen, mit der Weinlese, sondern mit einem Hasen beschäftigt sind, dies auf die Einwirkung des Philostratischen Gemäldes zurückgeht. Auch handelt es sich um den Fang des Hasen: ein Eros wirft sich auf ihn, ein zweiter hält ihn am linken Ohr, ein dritter hinten, ein vierter kommt heran. Aber im einzelnen ist genaue Übereinstimmung weder mit der Philostratischen Schilderung noch mit der Raffaelischen Zeichnung.[5]) Und mit Raffael hat die Zeichnung nichts zu schaffen.[6])

[1]) Müntz, a. a. O. p. 50 n. XVII. Ähnlich ist die in gleicher Technik gehaltene Handzeichnung der Albertina S. R. 429 (Wickhoff, Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses XIII S. CCX). Hier hält der eine der beiden stehenden Eroten eine Peitsche, der andere »einen Wedel in der Art eines Pinienzweiges«. Vgl. auch S. R. 443.

[2]) Müntz, a. a. O. pl. 26 p. 50 n. IX.

[3]) Le Comte A. Raczynski, Dictionnaire historico-artistique du Portugal (Les arts en Portugal), Paris 1847 p. 134, gibt die Stelle aus dem in der Bibliothek zu Lissabon befindlichen Exemplare in französischer Übersetzung: »*Celui-ci s'appelait Bologna, et s'étant rendu en Flandre, afin d'y faire confectionner les tapis du Pape Léon X d'après les dessins de Raphael et d'après les siens*«, Vasconcellos, Franc. de Hollanda p. CXLII im Original.

[4]) Er verwechselt sogar an dieser Stelle den Tommaso Vincidor mit Francesco Penni.

[5]) Von ihr ist abhängig die Komposition des Teppichs im Königl. Schlosse zu Madrid (»Les Vendanges«) (Laurent 673), wo an Stelle des Hasen ein gefallener Putto getreten ist. 674 und 675 gehören zu derselben Serie.

[6]) Wickhoff, Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Kaiserhauses XIII S. CCIII, nennt sie »oberitalienisch«.

9. Dasselbe behaupte ich entgegen der allgemeinen Ansicht[1]) für die Zeichnung, welche dem Stiche des Meisters mit dem Würfel zugrunde liegt.[2]) Denn der äußerste Eros zur Rechten ist die nicht glückliche Umbildung des vorletzten (von rechts) zur Hasenjagd herbeieilenden der »Raffaelischen« Handzeichnung. Es ist ohne weiteres verständlich, wenn letzterer, um den Hasen fangen zu helfen, herbeieilt und die Hände nach dem Hasen, also nach außen, erhebt. Wenn der Eros des Stiches die Hände in derselben Weise hält, so macht das den Eindruck, als wolle er nach dem Apfel in der Hand des Gegenüberstehenden greifen. Letzterer aber will ihm den Apfel nicht zuwerfen, sondern drückt ihn an sein linkes Auge. Das ist eine starke, nicht wohl verständliche Umbiegung des Philostratischen, in der »Zeichnung« festgehaltenen Motivs, wonach der eine den Apfel, nachdem er ihn geküßt hat, dem andern zuwirft, der ihn mit offenen Händen fassen soll. Ebenso stark ist die Umbiegung des Philostratischen, in der »Handzeichnung« aber fehlenden Motivs des Pfeilschusses. Der zur Rechten hebt den Pfeil wie eine Lanze mit der Linken, aber, wie wenigstens die Richtung der Augen zu beweisen scheint, nicht gegen den hinteren, sondern gegen den vorderen, den Apfelhalter, mit dem er doch nichts zu schaffen hat. Infolgedessen ist auch das Motiv der entgegengekehrten Brust völlig verwischt: der hintere steht in Seitenansicht, und der gehobene rechte Arm kann ihm nur zur Deckung dienen, wenn er nicht gar zum Schlage gehoben ist. Die vier Eroten an der linken Seite fallen ganz aus dem Rahmen der Philostratischen Schilderung heraus. Sie sind nicht mit Äpfeln, sondern mit Zweigen und Blumenkränzen beschäftigt. Den Hintergrund bilden daher auch nicht Apfel-, sondern andere Bäume. Meiner Meinung nach rührte die Zeichnung von einem Künstler der römischen Schule, vielleicht einem Schüler Raffaels, her, auf den außer jener »Zeichnung« auch Tizians Bild nicht ohne sichtbare Wirkung geblieben ist. Der links im Vordergrunde sitzende, aus dem Bilde herausblickende scheint mir von dem Apfelesser, der den rechten Arm erhebende von der entsprechenden Figur dieses Bildes beeinflußt.

10. 11. Daß man sich in der Schule Raffaels auch mit freien Behandlungen des Philostratischen Gemäldes befaßte, kann die vortreffliche Federzeichnung der Albertina (Inventarnummer 246; S. R. 302; Braun 188; Alinari 4029; Fischel Nr. 495)[3]) lehren. Es ist eine Studie, welche sicher außer einem Schlafenden die Elemente der Hasenjagd und des Ringkampfes, dem Anschein nach auch des Schusses und Apfelwurfes in freier Gestaltung aufweist.

Mit ihr stimmt in allem Wesentlichen überein die leider von ungeschickter Hand stark retuschierte Federzeichnung der University Galleries in Oxford[4]), aber die Zeichnung der Albertina zeigt mehr ursprüngliche Züge als diese und repräsentiert wohl

[1]) Zuletzt Müntz, Les tapisseries de Raphael p. 51, und Raphael, nouvelle édition p. 281.

[2]) Bartsch XV p. 206 n. 30.

[3]) Wickhoff, a. a. O. S. CCIII, der, ebenso wie Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen alter Meister der Albertina, N. 476, nicht ganz richtig, die Zeichnung einfach als »die Eroten des Philostrat« bezeichnet. Der Hase (nicht ein Hund, wie Fischel, a. a. O. Nr. 495, sagt) ist allerdings sicher vorhanden.

[4]) Fischer, Drawings and studies of Raphael Sanzio in the University Galleries Oxford, new edit., London 1879, p. 24 n. LXXV. Passavant, Raphael d'Urbin II p. 511 n. 551. Robinson, A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raphael in the University Galleries, Oxford 1870, p. 216 n. 84. Beide Zeichnungen hat offenbar H. Grimm, Preuß. Jahrb. 34, 43, im Sinn, aber er beschreibt sie ungenau.

einen früheren Zustand der Komposition [1]), dem beispielsweise noch die Gruppe der sich Küssenden fehlt.

12. Auch die Federzeichnung von Chatsworth (Braun 80) darf hier genannt werden, wenn ich mich auch nicht für ihre Zuweisung an »Giulio Romano« aussprechen kann. Der Künstler hat den Nachdruck auf die landschaftliche Szenerie, demnächst auf die Apfelernte, gelegt, aber auch diese stark verändert. Erst recht den Ringkampf. Alles andere hat er weggelassen oder, genauer gesagt, durch andere Szenen ersetzt, unter denen die der Mutter mit den Kindern, von einem Faun belauscht, hervorragt.



Abb. 6
Erotenfest, Chiaroskuro des Meisters NDB nach einer Zeichnung Raffaels (?)

13. Viel genauer hält sich an Philostratos die ebenfalls dem Raffael zugeschriebene Zeichnung, welche einem Chiaroskuro (grün-weiß-schwarz) des Meisters NDB vom Jahre 1544 (39,2 cm breit, 28,7 hoch) zur Vorlage gedient hat. [2]) Unserer — ersten — Abbildung des sehr seltenen Blattes liegt das treffliche Exemplar des Münchener

[1]) Dies scheint mir richtiger als Rulands Ansicht (The works of Raphael p. 141 n. VII), die Oxforder Zeichnung habe mehrere Figuren von der Wiener »kopiert«. Wenn Gronau (Aus Raphaels Florentiner Tagen S. 37) die Wiener für eine Originalzeichnung Raffaels aus seiner Florentiner Zeit hält, so kann ich nicht folgen; auch nicht, wenn er die äußerste Figur rechts (Taf. X) für einen »herschreitenden« erklärt.

[2]) Bartsch XII p. 109 n. 5. Das Exemplar der Albertina ist mit der Bezeichnung *P. Mariette 1668* unterhalb der Aufschrift *RA.* (usw.) versehen.

Kupferstichkabinetts zugrunde. Wie bei Philostrat, finden wir hier Reihen von Apfelbäumen mit Eroten besetzt, deren einer ein Täfelchen mit der Zahl *1544* hält, und mit Köchern und Bogen behangen; desgleichen links einen von acht Eroten ausgeführten Reigentanz, rechts zwei schlafende, in der Mitte einen in den Apfel beißenden und im Vordergrunde links den Pfeilschuß, rechts den Apfelfang. Und zwar haben hier beide »Schützen«, wie bei Philostratos, Pfeil und Bogen, und der zur Rechten kehrt dem Schießenden die volle Brust zu; der neben ihm stehende hält den Apfel vor den Mund, jedoch, wie es scheint, nicht um ihn zu küssen, sondern zu essen, wie er auch seine Augen und seinen linken Arm begehrend zu dem Äpfel vom Baume werfenden aufhebt. Auch der ihm gegenüberstehende erhebt zwar die offenen Hände, sichtlich aber nicht, um von dem stehenden, sondern von dem auf dem Baume befindlichen einen Apfel zu empfangen. Denn nach diesem hebt er Augen und Arme. Ganz im Vordergrunde zwischen dem Schützenpaar sitzt noch ein anderer, der ein zikadenartiges Tier nach dem Schützen hinhält, aber aus dem Bilde heraussieht. Sowohl im Motiv als auch in der Haltung des Kopfes, ja selbst im Ausdruck des Gesichtes bekundet er Abhängigkeit von der Münchener Zeichnung des Wandteppichs des Vincidor (S. 26, 2), und schon dies würde genügen, Raffael, welcher durch die Aufschrift RA. VRB. INVEN. als Künstler bezeichnet ist, auszuschließen. Aber auch die etwas steife, ja fast schematische und in ihren Neuerungen nicht eben geistreiche Komposition selbst spricht gegen ihn.



Abb. 7
Erotenfest, Raffael zugeschriebene Handzeichnung in Düsseldorf

14. In künstlerischer Beziehung steht höher, sowohl durch Lebendigkeit der Auffassung als Schwung der Linienführung, eine zweite in der Akademie zu Düsseldorf befindliche Zeichnung (Raphael Nr. 12). Es ist wieder eine Federzeichnung, mit Sepia laviert und weiß gehöht. Die Höhe und Breite beträgt in maximo 26,5 cm. Sie ist leider hier und da übergangen und verblaßt. Ich biete sie hier zum ersten Male nach einer Photographie. Im handschriftlichen Verzeichnis von Krahe [1]) wird sie Raffael zugeschrieben und als *Bacchanale d'Enfans* bezeichnet. Auf der Rückseite ist mit Bleistift *Primaticcio* geschrieben, mit Tinte aber durchstrichen. Levin [2]) charakterisiert sie nicht übel als »im Stile der Schule von Fontainebleau«.

Erhalten ist nur die eine Hälfte der bogenförmigen Komposition: die Schuß- und die Ringerszene. Erstere berührt sich mit dem eben betrachteten Chiaroskuro,

[1]) Siehe oben S. 23.

[2]) A. a. O. S. 244, Orig. 2, Raffael.

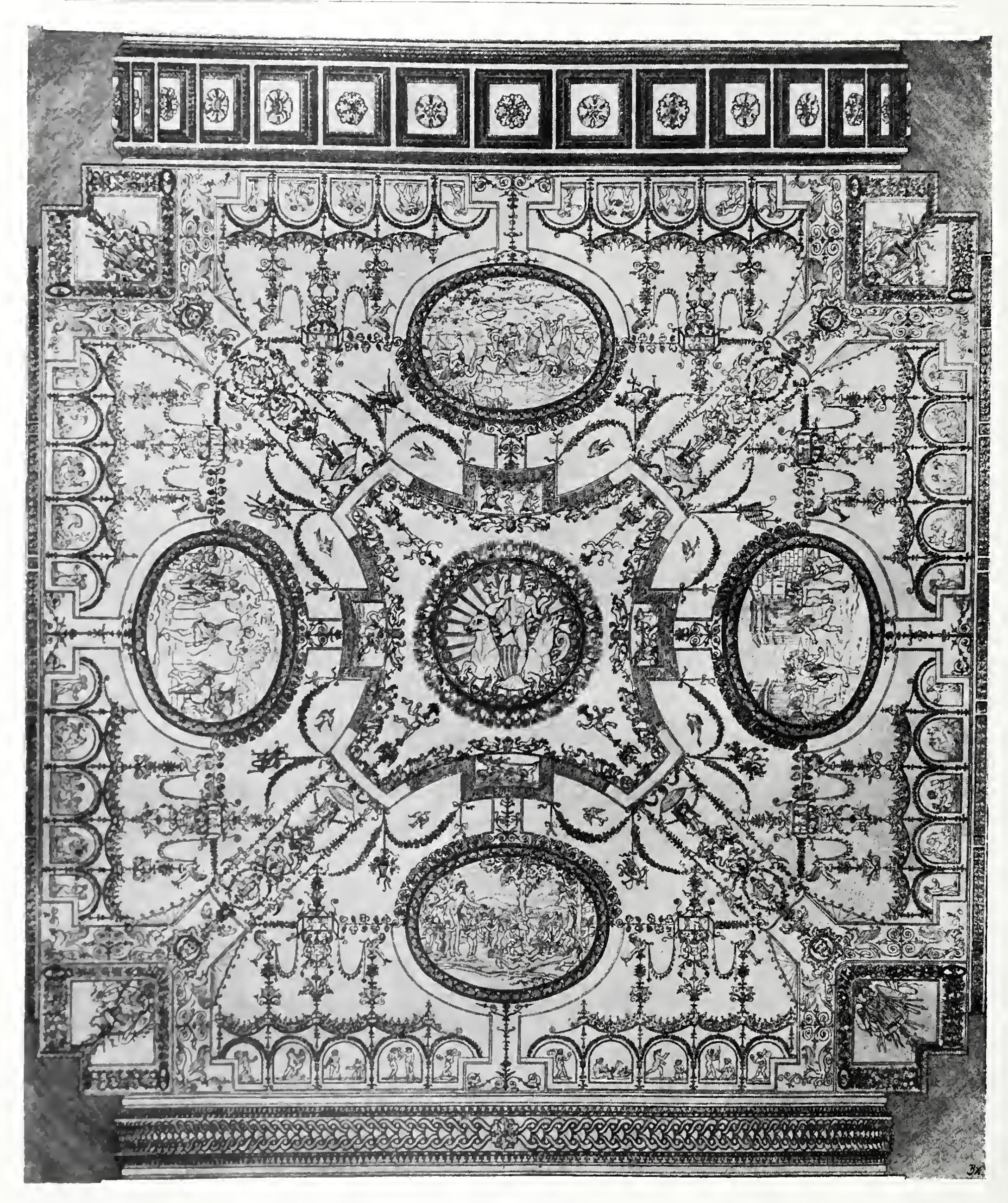


Abb. 8
Kreuzkappe der Westhalle in Villa Madama

ist nur ungleich lebendiger aufgefaßt; die zweite zeigt offenkundige Anlehnung an die Raffaelische Handzeichnung fast in allen Figuren, besonders aber in dem die zwei Äpfel aufhebenden Eros. Die linke Hälfte hat die Hasenjagd enthalten; zu ihr gehört

der zwischen rechtem Arm und Hinterschenkel sichtbare Kopf eines Eros. Besonders gelungen sind auch die zwei auf den Baumstämmen sitzenden, von denen der eine in einen Apfel beißt. Trotz jener Anlehnungen wird kaum zu bezweifeln sein, daß der Künstler auf Philostrat selbst zurückgegriffen hat.

3. Giulio Romano

15. Letzteres gilt durchaus von der Komposition eines der Rundbilder, mit welchen Giulio Romano zwischen 1521 und 1524 die Kreuzkappe der Westhalle in Villa Madama geschmückt hat.[1]) Nirgends zeigt sich eine Anlehnung an die »Raffaelische« oder eine andere Komposition. Doch hat er nur einen Ausschnitt aus dem Ganzen geboten: zwei Apfelbäume, welche mit Eroten besetzt sind, von denen der



Abb. 9
Erotenfest, Chiaroskuro des Ugo da Carpi
nach dem Gemälde des Giulio Romano in Villa Madama

eine einem andern einen Apfel zuwerfen will, in reicher Landschaft; den Hasenfang, im einzelnen von Philostrat abweichend, und die Schußszene, diese verdoppelt, indem zwei Eroten den Pfeil auf einen gegenüberstehenden zücken bzw. abschießen wollen. Völlig frei erfunden ist die Mutter, also wohl Aphrodite, umgeben von zwei sie umarmenden Eroten, mit ausgebreiteten Armen, einer unter ihre Küchlein tretenden Henne vergleichbar.

Die Komposition wurde von Ugo da Carpi in einem schönen, hier nach dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts abgebildeten, bald in Gelb, bald in Grün

[1]) Klein abgebildet in dem Werke: »Arabesques antiques des bains de Livie et de la ville Adrienne, avec les plafonds de la ville Madame, peints d'après les dessins de Raphael, et gravés par les soins de M. Ponce, Paris 1789« pl. 13; besser, aber auch noch klein, bei Gruner, Décorations de palais et d'églises en Italie, Paris 1854, pl. 9; klein und undeutlich bei Theobald Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, I. Villa Madama zu Rom, Zittau (und Dresden) 1900, Taf. XIV. XV. Unserer Abbildung liegt Gruner pl. 9 zugrunde.

gehaltenen Chiaroskuro[1]) reproduziert, der schon Vasaris[2]) Wohlgefallen fand. Er ist mit PER·VGO DACARPO bezeichnet.

16. Die Szene des Apfelwurfs, welche dieser Komposition fehlt, findet sich, freilich verändert in die des Ballfangens und Ballschlagens, in dem benachbarten Deckenbilde der Villa Madama.[3])

Über den Zusammenhang mit den übrigen Bildern in Villa Madama wird alsbald zu handeln sein.



Abb. 10
Nicolas Poussin, Erotenfest, Handzeichnung in der Albertina

17. Vorher gedenken wir noch einer Nachbildung des Philostratischen Gemäldes in einer Handzeichnung von

[1]) Bartsch XII p. 107 n. 3, der richtig die Komposition auf Philostrat zurückführt, fälschlich aber dem Perin del Vaga oder Raffael zuschreibt. Davon wissen Hofmann und Bloch in dem Werke des ersteren über Villa Madama nichts. Die Angabe Passavants (Raphael d'Urbin II 394), daß sich eine erste Skizze zu diesem Bilde in Düsseldorf befinde, beruht auf einer Verwechselung mit der oben besprochenen Handzeichnung.

[2]) T. IX p. 280 (Ugo da Carpi): *dopo molte altre cose di chiaroscuro fece nel medesimo modo una Venere con molti Amori che scherzano.*

[3]) Abgebildet bei Ponce, Gruner, Hofmann a. a. O. Unserer Abbildung (S. 32) liegt die Tafel Gruners zugrunde.

4. Nicolas Poussin

in der Albertina, photographiert in Gustav Jägermayers »Albrechts-Gallerie« Nr. 163 unter der Bezeichnung: »Amoretten im Walde«. Nach ihr ist auch unsere Abbildung gemacht. Anlehnung an Tizians Bild ist unverkennbar, sowohl in den Nymphen (nebst dem Täfelchen mit der Inschrift *munus*), in den bei den Äpfelkörben sitzenden Eroten, in der Schußszene, als auch in der dem Tizian eigentümlichen Gruppe der zwei sich küssenden Eroten, welche fast ganz herübergenommen ist. Trotzdem beweisen einige Besonderheiten, daß auch Poussin vom Original, also Philostrat, ausgegangen ist. Dazu gehört besonders die Anordnung der Bäume in Reihen und die Freiheit des Durchblicks durch diese. In denselben ist die Mehrheit der Gruppen, insbesondere die sehr klein, aber auch etwas frei behandelte Hasenjagd verlegt. Der Sinn der Mehrzahl der Eroten ist auf die Äpfel gerichtet. Allerdings fehlt der in den Apfel beißende; desgleichen die tanzenden und schlafenden, erst recht der Ringkampf.

Am nächsten steht dem Erotenfest das Gemälde, welches die Überschrift trägt:

II. Der Sumpf (I 9).

18. Wenigstens gilt dies von derjenigen Gruppe des Bildes, welche Giulio Romano in Villa Madama nachgebildet hat.[1]) Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das Gegenbild zum Erotenfest, Eroten mit Schwänen, von jenem Gemälde inspiriert und wenigstens in der Schwanenreitergruppe frei reproduziert ist. Der im Vordergrunde den Schwan Bändigende freilich scheint mehr durch die Schilderung der antiken Gruppe des Knaben mit der Gans bei Plinius XXXIV 84, falls nicht gar durch eine Replik derselben, beeinflußt.

Daran schließt sich passend das vierte der Deckenbilder in der Halle jener Villa, welches das Gegenbild zum »Ballfang« ist[2]):

III. Pasiphae (I 16).

19. Hier ist die Abhängigkeit[3]) von der Vorlage viel größer. Denn wir sehen nicht nur den Dädalus, die hölzerne Kuh »meißelnd«, sondern auch Eroten als seine Helfer.[4]) Der eine »glättet« die Kuh, zwei andere sägen ein Brett durch, und zwar so, daß der eine »hochsteht«, sich daher bei der Arbeit »vornüberbückt« und die »Arme

---

[1]) Abgebildet bei Ponce, Gruner, Hofmann a. a. O.

[2]) Abgebildet an den angeführten Stellen, auch in einer weiß gehöhten Sepiazeichnung der Uffizien (Ferri, Catalogo delle stampe e disegni della R. Galleria degli Uffizi, p. 34, c. 168, d. 569) erhalten (Braun Nr. 479; Ruland, The works of Raphael p. 290 n. 16: *Amorini surrounding a sculptor*). Diese wird hier abgebildet.

[3]) Sie ist, wie ich nachträglich gesehen habe, schon von Goethe in den Vorarbeiten zu seiner Abhandlung über Philostrats Gemälde (Weimarer Ausgabe, Bd. 49, 2, S. 207, Nr. 30: »Πασιφαη. *Pasiphae. I 16. Von Julius Roman Villa Madama*«. Vgl. meinen Aufsatz im Goethe-Jahrbuch XXIV 176) erkannt; ob vor dem Original oder bei Betrachtung einer Nachbildung (vielleicht der von Ponce), vermag ich nicht zu sagen.

[4]) Ein Eros findet sich auf der römischen Graburne des C. Volcacius Artemidorus (Pollak, Rev. arch. 33 (1898), pl. X, p. 12 ff.), aber dort ist auch Pasiphae und der Stier dargestellt, ebenso wie auf dem Fresko des Giulio im Palazzo del Te (Naya 836), welches mit Philostrat nichts zu tun hat.

zusammen vorschiebt«, der andere auf dem Erdboden gerade steht, um sich im nächsten Augenblicke zu bücken. Ein dritter kauert neben ihm, ein vierter bringt ein Scheit Holz. Auch auf der anderen (rechten) Seite bringt einer einen Korb mit Stäben, während zwei andere an einem Schleifstein beschäftigt sind.

Sehen wir mithin, daß alle vier Bilder dieser Kreuzkappe von Philostratischen Erotengemälden abhängen, so werden wir geneigt sein, das gleiche von denen der entsprechenden Kreuzkappe der Osthalle[1]) anzunehmen. Und in der Tat entsprechen sich nicht nur die Mittelbilder (Poseidon und Amphitrite), sondern auch wenigstens zwei der Seitenbilder bieten denselben Gegenstand wie ein Philostratisches, nämlich das erste des jüngeren Philostrat (»Achill auf Skyros«). Aber es ist festzustellen



Abb. 11
Giulio Romano, Pasiphae, Handzeichnung in Florenz

die Behandlung ist durchaus verschieden: bei Philostrat wirft Odysseus mit Diomedes auf die Wiese, auf welcher Achill unter den Töchtern des Lykomedes Blumen pflückte, teils Spielzeug, teils Waffen und läßt die Trompete blasen. Bei Giulio heißt auf dem einen der beiden Bilder[2]) ein bärtiger Mann (Lykomedes) seine Töchter und unter ihnen Achill aus dem Freien in den Palast eintreten, in dem anderen greifen sie in Gegenwart eines mit Harnisch und Schwert Bewaffneten, wohl Odysseus, nach dem Schmuck, Achill nach dem Schwert. Und die Quelle, aus welcher Giulio schöpfte, ist nachweisbar: nämlich nicht Ovids Metamorphosen, wie Hofmann und Bloch[3]) mit falscher Benennung der Figuren behaupten — in diesem Gedicht findet sich die Erzählung gar nicht —,

[1]) Ponce pl. 14; Gruner Taf. 10; Hofmann Taf. XV.
[2]) Sie sind auch von Giov. Ottaviani unter Papst Pius VI. gestochen.
[3]) A. a. O. S. 4 und 19.

sondern Statius' Achilleis II, 76ff. Und zwar kommen für das erste Bild in Betracht die Verse 83ff. und 93ff., für das zweite V. 174ff.

Auch der Gegenstand der beiden anderen Bilder, Salmacis sich auf Hermaphroditus stürzend, und Satyrnleben, findet sich nicht bei Philostrat; ersteres ist vielmehr aus Ovid Met. IV, 344f. geschöpft.

Das Thema der zehn Bilder der zu dieser Kreuzkappe gehörigen Exedrakuppel [1]), Polyphem und Galatea, ist wohl in einem der Philostratischen Gemälde (II 18) zu finden, ist aber wieder anders behandelt.[2]) Giulio ist auch hier fast Schritt für Schritt der Schilderung in Ovids Metamorphosen XIII, 749ff. gefolgt. Man vergleiche die Verse 763ff. mit den Bildern 3, 7, 8, 785ff. mit Bild 4, 833ff. mit Bild 6, 781ff. mit Bild 9, 881 mit Bild 10; man wird alles übereinstimmend finden. Nur Bild 2, die Aussendung des Amor durch Venus, ist Zutat des Künstlers nach Raffaels Bild in der Farnesina [3]); 1 und 5 sind nur Stimmungsbilder.

20. Anders steht es mit dem berühmtesten Bilde Giulios in der an die Kreuzkappe anschließenden Lünette der Ostwand der Loggia. Zwar hat dieses Bild besonders stark gelitten, und auf der Photographie von R. Moscioni, Nr. 9462, ist wenig, auf der Abbildung bei Hofmann[4]) ist so gut wie nichts zu sehen, aber seiner und Blochs Beschreibung dürfen wir wohl im allgemeinen Vertrauen schenken. Sie lautet mit Weglassung des Entbehrlichen und Einschaltung einiger Zusätze, welche ich Herrn Dr. Patzak verdanke: »Hier liegt Polyphem, der sich für sein Unglück in der Liebe an Bacchus' Gabe schadlos hält. Schwer betrunken liegt er lang [von links nach rechts] hingestreckt, den Blick aufwärts gekehrt[5]) und zwischen den halbgeöffneten Lippen seine gefürchteten Zähne zeigend. In Erinnerung an Euripides stehen neben ihm der alte Silen und Satyrngesindel, das sich mit allerlei Späßen die Zeit vertreibt. Einer von ihnen benutzt Polyphems [mit der Linken gehaltene] Syrinx als Leiter und klettert an den Pfeifen wie an Sprossen hinauf; ein anderer mißt mit seinem Stecken den Fuß des Riesen, so wie auf einem antiken Monumente ein Satyr mit seinem Thyrsusstabe den Daumen des weinselig entschlafenen Herakles mißt. Von dem Hintergrunde ist nur in der Mitte ein kleines Stück erhalten; man bemerkt darauf kleine schattenhafte Figuren, augenscheinlich Statuen, meist nach antiken Vorbildern gestaltet: man erkennt den Mark Aurel vom Kapitolsplatze in der Umkehrung und einige Satyrfiguren.« Dieselbe Deutung der Hauptfigur auf Polyphem ist bereits von Seb. Serlio, Della architett. lib. III, p. 148 (*Giulio Romano dipinse in quella faccia il gran Poliphemo con molti satiri intorno, pittura veramente molto bella*) und von Vasari im Leben des Giulio, t. X, p. 90 (*In testa di questa loggia fece Giulio in fresco un Polifemo grandissimo con infinito numero di fanciulli e satirini che gli giuocano intorno: di che riportò Giulio molta lode*) ausgesprochen, während Francisco de Hollanda in seiner Schrift von der alten Malerei (1548)[6]) keinen Namen nennt, sondern nur von »dem eingeschlafenen Riesen, dessen Füße Satyrn mit ihren Stäben messen«, redet. Und in der Tat läßt

---

[1]) Hofmann, Taf. XVIII und XIX.

[2]) Daß auch Raffael weder in der Galatea der Farnesina noch in der Venus des Badezimmers des Kardinals Bibbiena dem Philostratischen Gemälde folgte, ist oben S. 21 bemerkt.

[3]) Vgl. Hofmann, a. a. O. S. 5.

[4]) Taf. VII 7 und IX. S. 4 und 19.

[5]) Dies wie die Kopfstellung im Profil bestätigt die Skizze der Figur, welche ich Herrn Dr. Patzak verdanke. Derselbe bemerkt übrigens, daß er nicht mehr alles, z. B. Eroten an der Syrinx, wahrnehmen könne, was Hofmann und Bloch angeben.

[6]) Joaquim de Vasconcellos, Francisco de Hollanda S. 54.

wohl die Syrinx, an welcher die Satyrn heraufklettern, keine andere Deutung zu. Mithin ist der Künstler lediglich durch die Plinianische Schilderung[1]) des Bildes des schlafenden Zyklopen von Timanthes angeregt worden, und eine Übertragung des Motivs des Philostratischen Gemäldes

IV. Herakles und die Pygmäen (II 22)

auf Polyphem und die Satyrn[2]) hat nicht stattgefunden. Aber die Ähnlichkeit springt in die Augen. Hier wie dort erwacht der Riese aus tiefem Schlafe, während »Zwerge« sich mit seinem Körper, insbesondere den Füßen, zu schaffen machen.



Abb. 12
Cranach d. J., Herakles und die Pygmäen, Gemälde in Dresden

Der »köstliche Gegensatz« hat auch zwei andere Künstler zu Nachbildungen gereizt, einen Italiener, Dosso Dossi, und einen Deutschen, Lukas Cranach den Jüngeren.

21. Das Bild des ersteren, vormals im Besitz des Malers und Kustos der Akademischen Galerie in Wien Daniel Penther, 1895 aus der Sammlung Benedek in die Landesgalerie zu Graz übergegangen (Saal III Nr. 89), ist von Julius v. Schlosser in

[1]) Plin. N. H. 35, 74: *Cyclops dormiens in parvola tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrso pollicem eius metientes.*

[2]) Dies war die Ansicht Goethes (Werke 49, 1, 73: *47.* »*Hercules und die Pygmäen; köstlicher Gegensatz. 47 a. Derselbe Gegenstand, glücklich aufgefaßt von Julius Roman*«.) Vgl. oben S. 35 Anm. 3.

dieser Zeitschrift XXI (1900) S. 267 abgebildet und besprochen worden. Es liegt nahe zu vermuten, daß der Künstler die Anregung zu ihm von demselben Manne empfing wie Tizian zum Erotenfeste, also von Alfonso I. v. Schlosser ist allerdings, ohne ein abschließendes Urteil geben zu wollen, geneigt, das Bild erst in die spätere Lebenszeit des Künstlers zu setzen, aus Gründen, welche ich nach Autopsie nicht anzuerkennen vermag.[1]) Wie dem aber auch sei, das Bild wird in Ferrara, vermutlich unter dem Einflusse der Übersetzung des Celio Calcagnini[2]), entstanden sein.

Es versteht sich beinahe von selbst, daß der Künstler die Handlung nicht in die Libysche Wüste, sondern in eine lachende Landschaft, in deren Hintergrunde sich



Abb. 13
Cranach d. J., Herakles und die Pygmäen, Gemälde in Dresden

eine glänzende Stadt an einem Berge hinaufzieht, versetzt, mithin auch den vorher von Herakles zu Tode gerungenen Antaios weggelassen hat. Auch den Hypnos konnte er nicht neben dem Herakles gebrauchen, da er diesen nicht schlafend darstellen wollte. Vielmehr ist der Held, der einen Kranz von Silberpappelblättern trägt, wie seine Haltung zeigt, soeben aus tiefem Schlafe erwacht. Noch halb verschlafen, aber doch auch mit einem sicheren siegesgewissen Ausdrucke, wenn auch ohne das philostratische Lachen, dreht er seinen Kopf nach der einen der zwei heranziehenden

[1]) Die Hauptfigur hat gar keinen ziegelroten Ton. Das Bild bedarf übrigens dringend der Reinigung, und diese soll demnächst erfolgen.

[2]) Vgl. oben S. 16.

Scharen der Gegner um, während er mit beiden Armen die Löwenhaut ergreift, in welche sich eine Abteilung der zweiten ihn umgehenden Schar geschlichen hat, ohne zu ahnen, daß der Hinterhalt für sie selbst zum Fangnetz werden solle. Der Held braucht sich nur zu erheben und sie alle in der Haut davonzutragen. Nur wenige denken daran, sich zu retten. Auch daß die Gegner nicht den Pygmäen der antiken Kunst entsprechen würden, war zu erwarten. Dazu war der Renaissance zu wenig von diesen bekannt. Dossi macht aus ihnen Landsknechte, beläßt ihnen aber nicht bloß die Zwerggestalt, sondern auch das renommistische Wesen. Sie fuchteln mit den Säbeln, aber schon ein Schlag mit dem Schwanze des Löwenfells genügt, einen zu Fall zu bringen. Auch die Philostratischen Sturmleitern und Bogen behält er bei, im übrigen gönnt er sich in der Darstellung der Angreifer völlige Freiheit.

22. In manchem Betracht ähnlich sind die zwei hier zum ersten Male nach Photographien veröffentlichten Bilder, welche der jüngere Cranach 1551, wie es scheint, für den sächsischen Hof, gemalt hat[1]) und welche sich heute in der Gemäldegalerie zu Dresden (1943 und 1944 »Der schlafende und erwachte Waldriese und die Zwerge«)[2]) befinden. Und doch glaube ich, daß dieser, soviel ich sehe, erste Versuch der Rekonstruktion eines Philostratischen Gemäldes in Deutschland unabhängig von Dossis Bilde ist und auf unmittelbare Benutzung der Philostratischen Gemälde zurückgeht. Allerdings sind auch hier die Pygmäen in Stadtsoldaten umgewandelt, aber im einzelnen ist keinerlei Berührung mit Dossis Komposition, und die Absicht des Künstlers, die bramarbasierende Art der Stadtsoldaten zu verspotten, ist viel drastischer zur Ausführung gelangt. Da gibt es keine Waffe, welche sie nicht gegen den tief Schlafenden anwendeten — sein rechtes Bein wird von zweien mit einer langen Säge, von einem dritten mit einer Steinaxt angegriffen —, keine martialischeren Köpfe, aber sobald er erwacht ist, suchen sie schleunigst ihr Heil in der Flucht. Auch die Zerlegung der einen Komposition in zwei weicht ganz von Dossi ab, hat aber an dem Original einen gewissen Anhalt. Denn Philostrat sagt, nachdem er das Bild des Schlafenden geschildert hat: »sieh aber auch, wie er sich erhebt und über die Gefahr lacht und seine Feinde insgesamt in die Löwenhaut packt, um sie, meine ich, dem Eurystheus zu bringen«.

Vermutlich war letztere Szene in dem Original, welches, wie manche andere, einer kontinuierenden Kompositionsweise[3]) folgte, in kleineren Dimensionen, etwa im Hintergrunde oder an der einen Seite des Bildes, zur Darstellung gebracht. Ja, Cranach sah sich selbst zur Annahme dieser Kompositionsweise genötigt, indem er im Hintergrunde des auf die »Pygmäen« mit der Keule losschlagenden und zwei von ihnen packenden Heraklesbildes nochmals den Helden in kleineren Dimensionen anbrachte, wie er in einem an der Keule festgebundenen Sacke »Pygmäen« davonträgt. Daß dies, wie Wörmann meint, ein »anderer Waldriese« sei, wird, wer der Stelle des Philostrat eingedenk ist, für wenig wahrscheinlich halten.[4])

[1]) Vgl. Moritz Schneider, Kunstchronik XIV Nr. 6 Sp. 103.

[2]) Daß es »Herkules und die Pygmäen« sei, hat schon Chr. Schuchardt, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke II 45, erkannt.

[3]) Vgl. Wickhoff, Wiener Genesis S. 83 f. Strzygowski, Orient oder Rom S. 3. Ihr folgt in neuerer Zeit auch Botticelli in den Dante-Illustrationen.

[4]) Andererseits kann ich nicht auf das bloße Zeugnis von Philipp Hainhofer hin (1617: *Das Zimmer, welches man die Zwergenstuben haißet, dieweil 3 schöne große Taflen von Zwergen die mit einem großen Risen kämpfen, und Albrecht Durer gemahlet hat, darin hangen;* s. Haendcke Kunstchronik 1902/1903 Sp. 30) mit Schneider glauben, daß noch ein drittes Bild zugehört habe, nehme vielmehr hierin wie im Namen Dürers ein Versehen Hainhofers an.

Das Entgegengesetzte, nämlich die Verbindung zweier Philostratischer Gemälde

V. der Andrier (I 25) und VI. der Ariadne (I 15)

zu einer Komposition, scheint mir Tizian vorgenommen zu haben

23. in dem Bilde, welches, heute in Madrid (864) befindlich (Braun Nr. 450), unter dem Namen des »Bacchanal« bekannt ist und hier nach der Heliogravüre der Photo-



Abb. 14
Tizian, Die Andrier, Gemälde in Madrid

graphischen Gesellschaft (28) abgebildet wird. Es befand sich in demselben Studio wie das Erotenfest[1]) und war gewiß auf Bestellung und nach Anweisung Alfonsos I. bald nach diesem entstanden. Die Einsicht aber in den wahren Sinn der Darstellung ging früh verloren. So schon zu Tizians Lebzeiten bei Vasari, wenn er in der 2. Auf-

[1]) In der »Memoria« vom 26. November 1598 (vgl. oben S. 19 Anm. 3) wird es beschrieben: *2. contiguo a d.a pittura un' altra di mano del d.o Tiziano dove era dipinta una donna nuda, che giaceva con un bambino, che gli pisciava su i piedi, et altre figure.*

lage schreibt[1]): *Nella prima è un fiume di vino vermiglio, a cui sono intorno cantori e sonatori quasi ebri, e cosi femine come maschi, ed una donna nuda che dorme, tanto bella, che pare viva, insieme con altre figure; ed in questo quadro scrisse Tiziano il suo nome;* desgleichen bei Ridolfi[2]): *Nel secondo compose un numero de seguaci di Bacco misti con altre Baccanti, intorno ad rivo di vino vermiglio, qual traheva il suo principio dal vicin colle, ove uno di loro disteso, premeva copie d'uve,* der im übrigen zu berichten weiß, daß Tizian in der einen Liegenden seine Geliebte Violante durch



Abb. 15
Tizian, Die Andrier, Stich von Giov. Andrea Podesta

ein Veilchen am Busen und ein Briefchen mit der Aufschrift seines Namens[3]) charakterisierte. Während aber hier wenigstens in dem Fluß von rotem Wein noch eine Erinnerung an das Richtige nachklingt, ist auch diese in dem (Gegensinn-) Stiche des Giov. Andrea Podestà Genovese[4]) völlig geschwunden; ja, in einem Stiche von Picart (?), welchen ich im Dresdener Kupferstichkabinett sah, ist sogar an Stelle des liegenden Fluß-

[1]) Vol. XIII p. 23 Le Monnier.
[2]) Le maraviglie dell' arte t. I p. 142.
[3]) Tatsächlich steht am Saum ihres Hemdes: Titianus fecit.
[4]) Bartsch XX, 172 n. 7. Vgl. oben S. 19 Anm. 4.

gottes ein Tanz ums goldene Kalb getreten. Erst Wickhoff[1]) hat erkannt, daß Tizian die »Andrier« des Philostrat wiedergibt.

Im Hintergrunde liegt auf einer Anhöhe der Flußgott auf Trauben, aus denen Wein statt Wasser herabfließt; in der Mitte ist ein tanzendes Paar und eine liegende Gruppe, zu der die »Violante« gehört.

So weit ist, abgesehen von Nebenfiguren, auf welche ich nicht näher eingehen kann, Übereinstimmung mit Philostrat. Dagegen ist von den an der Mündung des Flusses weinschlürfenden und tanzenden Tritonen und von der Landung des Dionysos mit Gefolge auf der Insel Andros nichts zu sehen. Tizian hat sich auf die Darstellung der Landszene beschränkt. Wohl aber hat er zu den von Philostrat genannten Figuren eine hinzugefügt: die im Vordergrunde links liegende, neben der ein Putto sein Hemdchen aufhebt.

Sicher ist auf die Darstellung dieser Figur die Philostratische Schilderung der »Ariadne« von größtem Einfluß gewesen[2]): »Siehe auch die Ariadne oder richtiger den Schlaf: bloß ist ihre Brust bis zum Nabel, der Hals zurückgebogen, die Kehle weich, die rechte Schulter ganz sichtbar, die eine Hand liegt auf dem Gewande . . . . wie süß ist ihr Atem. Ob er nach Äpfeln oder Trauben duftet, wirst du erfahren, wenn du sie küssest.«

Nun aber die eine der beiden Hauptfiguren der Philostratischen »Ariadne« vergeben war, blieb für das dritte Bild Dionysos und Ariadne, welches Tizian 1522 in Venedig in Arbeit hatte und zu Anfang des folgenden Jahres in Ferrara vollendete[3]), nichts übrig, als Ersatz in einer anderen reicher fließenden Quelle zu suchen. Diese bot Catulls 64. Gedicht, dessen Verse 253—266 für alle Figuren[4]) mit Ausnahme der Ariadne die Grundlage gewährt haben.

Daß Tizian die Philostratischen Gemälde gekannt und benutzt habe, war Goethe, als er seine Abhandlung über dieselben schrieb, merkwürdigerweise verborgen. Erst später ist er zu dieser Erkenntnis gelangt.[5]) Dagegen ist er einer der ersten, wenn nicht

[1]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIII 118. Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 190, und danach Knackfuß, Tizian S. 53, wollten in dem Flußgott »den alten bei seinem Weinkrug eingeschlafenen Silen« erkennen.

[2]) An diese hat, wie ich nachträglich sehe, schon Lafenetre, Titien p. 104, erinnert, die Beziehung des Ganzen auf Philostrat aber ausdrücklich geleugnet.

[3]) Campori, Nuova Antologia 27 (1874) p. 595: *All' ultimo di agosto 1522 il Tebaldi andato alla casa del pittore vide la tela, in cui erano effigiati un carro tirato da animali e due figure, a cui mancavano altre figure e il paese.* Auch dieses, heute in der Nationalgalerie zu London befindliche, Bild ist von Podestà (Bartsch XX, 172 Nr. 6) im Gegensinne, teilweise auch von Cosmo Mogalli nach einer Zeichnung von Petrucci gestochen (ein Exemplar in Dresden).

[4]) Auch, und zwar recht sehr, V. 253 *at parte ex alia florens volitabat Iacchus te quaerens, Ariadne, tuoque incensus amore* für den gleichsam fliegenden Dionysos des Bildes. Davon, daß Ariadne sich in Verzweiflung ins Meer stürzen wolle und der Gott sich ihr nachschwinge, wie Emil Jacobsen (Repert. f. Kunstw. XXIV, 371) sagt, kann keine Rede sein. Ariadne, welche am Ufer des Meeres ging, um dem Schiffe nachzusehen (V. 251 *aspectans cedentem maesta carinam*), ist über das plötzliche und stürmische Nahen des Gottes erschrocken und macht naturgemäß zunächst eine abwehrende Handbewegung. Wenn Tizian sie nicht schlafend darstellt, so hat er nicht, wie Jacobsen sagt, »sich den antiken Stoff nach seinem Bedarf zurechtgelegt«, sondern ist auch hierin Catull gefolgt.

[5]) Vgl. Goethe-Jahrbuch XXIV, 177 f.

der erste, gewesen, der in jener Abhandlung[1]) erkannt hat, daß Giulio Romano die »Gemälde« gelesen und benutzt hat. In welchem Umfange, hat uns schon der Zyklus von Deckenbildern in Villa Madama gezeigt. Aber es gibt noch andere Kompositionen, in welchen er sich abhängig von den »Gemälden« zeigt. So von

VII. Semele (I 14)

24. in der Handzeichnung der Albertina S. R. 382 (Wickhoff, Jahrbuch d. Allerh. Kaiserh. XIII, S. CCVII), welche hier nach der Photographie von Jaegermayer (Albrechts-Gallerie Nr. 52) zur Abbildung gelangt. Sie gibt ganz wieder, was bei Philostratos steht:



Abb. 16
Giulio Romano, Semele, Handzeichnung der Albertina

»Es kommt um Semele und es wird geboren Dionysos«; »er springt aus der Mutter heraus, deren Leib zerrissen ist.« Und wenn sich bei ihm der Besuch des Zeus bei Semele in der schrecklichen Erscheinung der Gestalten des Donners und Blitzes (Βροντὴ ἐν εἴδει σκληρῷ καὶ Ἀστραπὴ σέλας ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν ἱεῖσα) kundtut, so sehen wir den Gott hier im Geleite ähnlicher Wesen, in der erhobenen Rechten den Blitz haltend, zu ihr herniederfahren. Nur daß er das Knäblein mit seiner Linken faßt, ist ebenso wie die Alte Zutat des Künstlers.

25. Endlich hat auch das bei Philostratos vorangehende Gemälde

[1]) Werke 49, 1 S. 65. Vgl. oben S. 35 Anm. 3 und 38 Anm. 2; Dollmayr, Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XXII 218.

VIII. Der Bosporos (I 13)
eine Einwirkung auf die zwei einander entsprechenden Rundbilder, Jagd auf Wasservögel und Delphinsfang (Naya 845 und 844), in einem der kleineren Zimmer des Palazzo del Te zu Mantua[1]) gehabt. Bei Philostrat handelt es sich allerdings nur um den Fang von Thunfischen. Aber im übrigen ist weitgehende Übereinstimmung gerade mit dem ersten Bilde; denn auch hier kommen die Wasservögel in Reihen, auch hier sitzen Ausschauende am Ufer, auch hier rudern die Fischer oder befestigen das Ruder, auch hier wird »Eisen«, d. h. Pfeile, gegen die Vögel gerichtet. Das beste Fangmittel ist aber doch das Netz. Dieses ist im zweiten Bilde[2]) gegen die Delphine zur Anwendung gekommen. Mit ihm hat das Volk der Fischer einen glänzenden Fang getan, welchen es nun aus den Kähnen aufs Land zu heben mit allen Kräften bemüht ist.

Doch es ist Zeit abzubrechen, obwohl ich überzeugt bin, daß sich in Giulios und seiner Genossen Zeichnungen noch so manches befindet, was auf die »Gemälde« zurückgeht. Es kam zunächst nur darauf an, die These zu erweisen, daß die »Gemälde« von den Künstlern der Renaissance, besonders Italiens, nicht nur viel benutzt, sondern auch rekonstruiert worden sind. Es folgt daraus zum mindesten der Reichtum der »Gemälde« an künstlerischem Gehalte.

Die Zeit dieser, wenn ich so sagen darf, Blüte »der Gemälde« war nur eine kurze. Schon Nicolas Poussin und der jüngere Cranach sind vereinzelte Nachzügler. Auch eine Nachblüte am Ende des XVI. Jahrhunderts war dürftig.

1588 war die erste französische Übersetzung der »Gemälde« von Blaise de Vigenere erschienen.[3]) Sie erregte Aufsehen und mußte schon 1597 wieder aufgelegt werden. Da beschloß der Verleger, ihr einen besonderen Schmuck zu verleihen, nicht bloß durch die Epigramme, welche Artus Thomas Sieur d'Embry auf die einzelnen Gemälde verfaßt hatte, sondern auch durch Beigabe von Rekonstruktionen der Gemälde. Er gewann dafür den gerade in antikisierender Malerei hochangesehenen Meister von Fontainebleau, Antoine Caron.[4]) Aber dieser starb bald darauf (1599), und so übertrug er die Vollendung dem Stecher Jaspar Isac. Dieser ist auch auf dem Titel der illustrierten Ausgabe, welche zuerst Paris 1615, dann noch zweimal, 1630 und 1637, erschien, genannt (*Jaspar Isaac Incidit*). Sämtliche (69) Bilder des älteren Philostrat sind in Stichen reproduziert. Die Mehrzahl derselben rührt von Isac her. Genannt ist er, und zwar mit der Formel, welche ihn als Peintre-Graveur bezeichnet, 21 Mal. Der erste Stich (2. *Comus*) trägt die Jahreszahl 1613. Caron findet sich auf 10 Kompositionen als Meister (*inv.* oder *inventor*) genannt: 1. *Scamandre*; 3. *Les Fables*; 8. *Neptune et Amymone*; 11. *Phaethon*; 17. *Pasiphae*; 18. *Pelops*; 20. *Penthée*; 48. *Palemon*; endlich p. 873 das Erotenfest und 68. *Aiax Locrien* (aus dem Heroikos VIII). Von diesen sind 5, darunter das Erotenfest mit der Jahreszahl 1609, von Léonard Gaultier, 5 von Thomas de Leu, dem Schwiegersohn Carons, gestochen. Wenn

---

[1]) Vgl. Heinr. Meyer in Propyläen III. Bd. 2. Stück (1800) S. 26, Nr. 3 und 12.

[2]) Zwei Sepiahandzeichnungen desselben (aber nicht rund, sondern viereckig) sind im Louvre (Braun 290) und — letztere schlechter — in der Brera (Braun 9).

[3]) Vgl. Goethe-Jahrbuch XXIV, 169f.

[4]) Vgl. Paul Mantz, La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe, p. 268 Reiset, Dessins du Louvre t. II, 274.

Thomas de Leu bei Nr. 5 *le Nil* mit der Formel *T. de Leu Fe* genannt ist, so wird er auch als Urheber der Komposition zu gelten haben. Aber auf die Unterschriften wird kein unbedingter Verlaß sein. Wenn z. B. das nachtragsweise gebotene Blatt des Erotenfestes p. 873 mit *Anthon. Caron inventor L. Gaultier sculp. 1609* als Werk Carons bezeichnet ist, so fällt es schwer, diesem nicht auch die eigentliche Illustration (6. p. 41 *Les Amours*) zuzuweisen, da beide Blätter einander ergänzen [1]) und die gleiche

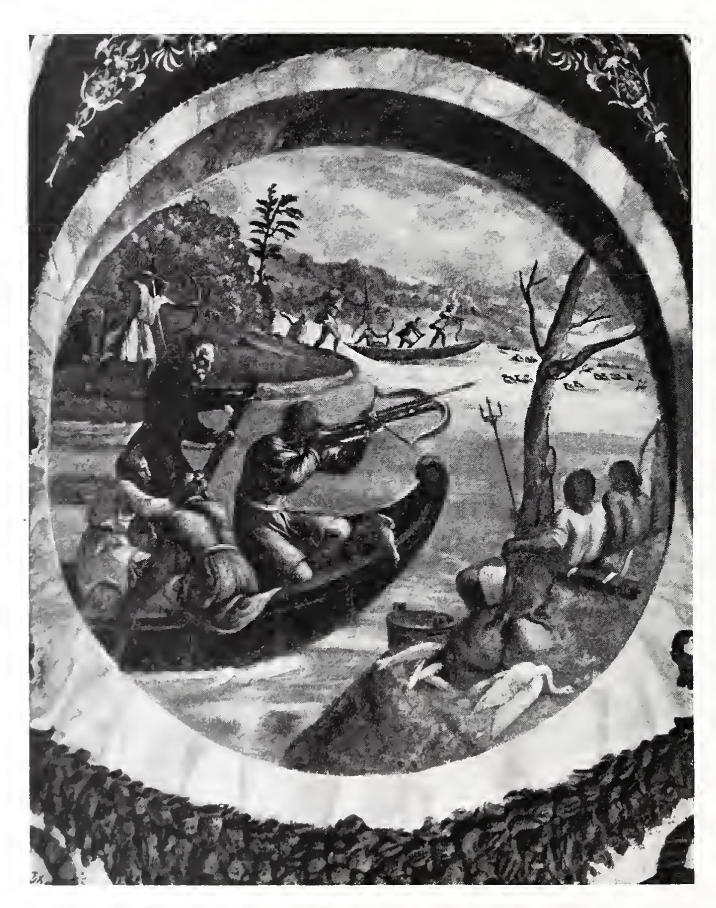


Abb. 17
Giulio Romano, Jagd auf Wasservögel,
Gemälde in Mantua

Hand zeigen. Im übrigen weht, von kleinen Unterschieden im einzelnen abgesehen, in sämtlichen Kompositionen der Geist der Schule von Fontainebleau, Fülle, aber Geziertheit und Süßlichkeit. Sie erweckten Goethes [2]) Widerwillen. Aber es ist nicht zu übersehen, daß es doch nur Illustrationen im eigentlichen Sinne des Wortes sein sollten. Freilich sind sie durchaus nicht immer treu.

[1]) P. 873 bietet nur die Schuß- und Apfelwurfszene, p. 41 das übrige, nämlich die Hasenjagd und die zur Statue der Aphrodite gehenden Eroten (auch ohne die »Nymphen«).

[2]) Vgl. Goethe-Jahrbuch a. a. O.

Allmählich verschwanden die »Gemälde« aus den Händen der Künstler.[1]) Salvator Rosa, welcher gerade nach absonderlichen und außergewöhnlichen Themen suchte, wurde zwar auf Philostratos, aber nicht auf die »Gemälde«, sondern auf das Leben des Apollonios hingewiesen.[2]) Die »Gemälde« werden wieder ein Buch der Kunstgelehrten, wie Lomazzo[3]), Franciscus Junius[4]), Ridolfi. In letzterem leben die Philostrate gleichsam wieder auf; denn auch er beschreibt in seinem Buche Le

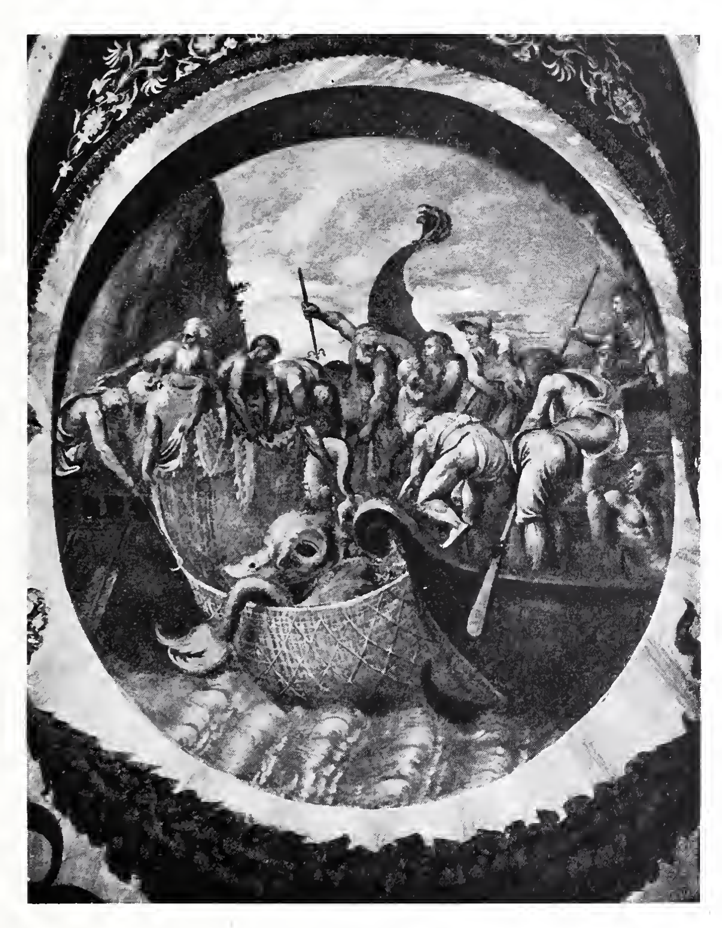


Abb. 18
Giulio Romano, Delphinsfang, Gemälde
in Mantua

[1]) Wenn ich früher (Farnesinastudien S. 52) geneigt war, eine Beeinflussung des singenden Polyphem von Annibale Caracci im Palazzo Farnese durch den »Zyklopen« Philostrats anzunehmen, so kann ich dies jetzt nicht mehr zugeben. Galateas Haltung, Blick, Gewandung ist völlig verschieden, und Polyphem spielt gegen das ausdrückliche Zeugnis Philostrats die Syrinx.

[2]) Vgl. seinen Brief an Gio. Batt. Ricciardi vom 16. September 1662. Bottari, Raccolta di lettere I, 454. Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe S. 273.

[3]) Trattato della pittura (Milano 1584), vol. II, 300; III, 126, 128, 132, 137 (ed. Roma 1844).

[4]) Das Werk, in welchem er häufig von den »Gemälden« spricht, de pictura veterum, erschien zuerst Amsterdam 1637, in neuer Bearbeitung nach seinem Tode, Rotterdam 1694.

maraviglie dell' arte, Venetia 1648 viele zu seiner Zeit, besonders in Venedig vorhandene Gemälde, nicht genau der Wirklichkeit entsprechend, sondern mit rhetorischem Putz und zum Teil mit Worten, welche den Quellen entlehnt sind, denen die Künstler in ihren Gemälden gefolgt sind.[1]) Da ich dies früher[2]) am Amor- und Psychezyklus des Giorgione gezeigt habe, so will ich hier nur auf einige Stellen seiner Beschreibung des Erotenfestes[3]) von Tizian hinweisen, welche nicht aus der Betrachtung des Gemäldes selbst, sondern aus der Quelle, Philostrat[4]), geflossen sind. Man vergleiche

Philostrat	Ridolfi
πόα δὲ ἁπαλὴ κατέχει τοὺς δρόμους.	*Nel terzo appariva ameno prato di tenere herbette ricoperto.*
ἀπ' ἄκρων δὲ τῶν ὄζων μῆλα χρυσᾶ καὶ πυρρὰ προσάγονται τὸν ἑσμὸν ὅλον τῶν ἐρώτων γεωργεῖν αὐτά.	*Di donde pendevano pomi aurei e vermigli, e sù volativi alcuni Amoretti staccavano dagli onusti rami i dolci frutti.*
φαρέτραι μὲν οὖν αὗται καὶ βέλη γυμνὴ τούτων ἡ ἀγέλη πᾶσα καὶ κοῦφοι διαπέτονται περιαρτήσαντες αὐτὰ ταῖς μηλέαις. τοῦτο τὸ θηρίον (τὸν λαγὼν) σιτούμενον τὰ πίπτοντα ἐς γῆν μῆλα - διαθηρῶσιν οὗτοι (οἱ ἔρωτες).	*Numerosa schiera in tanto d' altri fanciulli, che havevano appese le faretre e gli archi a tronchi, tentavano di far preda di timida lepre, che i caduti pomi cercati haveva di rapire.*

Das XVIII. Jahrhundert, zuerst der Conte de Caylus in einer Vorlesung, welche er am 2. September 1760 in der Akademie zu Paris hielt[5]), geht dann zum Angriff auf die Realität der »Gemälde« über. Goethe war zu ihrem Retter berufen. Tief durchdrungen von ihrer »Grundwahrhaftigkeit«, sucht er den wahren Kern aus der Schale der Rhetorik zu gewinnen und durch Vergleichung nicht nur mit antiken Gemälden und anderen Kunstwerken, sondern auch mit Gemälden der Renaissancekünstler, besonders des Giulio Romano, zu sichern. Sein Ruf aber an die Künstler zur Rekonstruktion der »Gemälde« findet erst nach seinem Tode Widerhall. Moritz von Schwind wird in gewissem Sinne[6]) der Wiederhersteller der philostratischen Gemäldegalerie in Goethescher Auswahl.

[1]) Anders Goethe, der auch darin ein Meister ist, wenn er will, den Ton und Stil der Philostrate zu treffen.

[2]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1895, 216.

[3]) T. I, p. 143.

[4]) Daneben hat er auch Vasari eingesehen, wie seine Deutung der νυμφαι als *le Gratie* beweist, worin Vasari mit *la Grazia e Bellezza* vorangegangen war.

[5]) Abgedruckt in der Histoire de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres, t. 29 (Paris 1764), p. 149—160. Klotz, in der Vorrede zu »Abhandlungen zur Geschichte der Kunst«, übersetzt von Meusel, Band II (Altenburg 1769) S. 6, schließt sich ihm an, ohne Neues vorzubringen. Vgl. Nemitz, De Philostratorum imaginibus, p. 2.

[6]) Vgl. meine Schrift: Moritz v. Schwinds Philostratische Gemälde S. 9 ff.

EIN ORIENTALISCHES METALLBECKEN DES XIII. JAHRHUNDERTS IM KÖNIGLICHEN MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE ZU BERLIN

VON FRIEDRICH SARRE

MIT EINEM ANHANG VON EUGEN MITTWOCH

Zu den bemerkenswertesten künstlerischen Erzeugnissen des islamischen Orients gehören die mit Silber und Gold verzierten Metallgeräte. Gleich den emaillierten Gläsern und lüstrierten Fayencen scheinen auch sie aus dem Bestreben hervorgegangen zu sein, einen Ersatz für die durch den Koran verbotenen Edelmetallgeräte zu schaffen. Die Blüte dieser drei Techniken fällt in die gleiche Zeit, in das XIII. Jahrhundert, ebenso wie ihre erste Erzeugung, auf altorientalische Tradition zurückgehend, in den gleichen Gebieten, im nördlichen Mesopotamien und Syrien, zu suchen ist.[1])

Mit dem erst in den letzten Jahren zutage getretenen und stetig wachsenden Interesse für die Kunst des Orients hat man begonnen, auch dem erwähnten Kunstzweige, den sogenannten Mossul-Bronzen, Aufmerksamkeit zu schenken, bemühen sich die Museen und Privatsammler, derartige technisch und künstlerisch gleich bedeutende Arbeiten in ihren Besitz zu bringen. Den reichen, im Pariser Privatbesitz vorhandenen Bestand hat die im Frühjahr 1903 im Pavillon de Marsan des Louvre veranstaltete Exposition des Arts Musulmans gezeigt. In Paris und London sind auch die öffentlichen Museen schon seit längerer Zeit im Besitz von bemerkenswerten orientalischen Metallgeräten, die hierher teils durch die Aufnahme von Privatsammlungen speziell orientalischen Charakters und von altem Kirchenbesitz, teils durch bedeutende Neuanschaffungen dieser Art gelangten.[2]) Die Königlichen Museen zu Berlin, deren Schwerpunkt auf

[1]) Vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIV, S. 103—105. — In diesem Aufsatze habe ich unter Fig. 1 nach H. Wallis (Persian Lustre Vases, Leipzig 1899, Fig. 4) einen im Besitz von Herrn R. Koechlin in Paris befindlichen Fayenceteller abgebildet, von dem Wallis ebenso wie von mehreren anderen, gleichfalls dort abgebildeten Fayencen behauptet, daß sie zu der Gruppe der sogenannten Raqqa-Fayencen gehörten. Wie mir Herr Koechlin mitteilt, stammt jedoch das betreffende Stück nicht aus Raqqa, sondern aus den Ruinen von Fostat, dem alten Kairo. Wallis' Versehen ist einigermaßen erklärlich, da die Zeichnung mit der auf den Raqqa-Fayencen üblichen die größte Verwandtschaft zeigt. Meine Beweisführung wird übrigens durch diesen Irrtum, auf den ich hier hinweisen zu müssen glaube, in keiner Weise beschränkt, was auch Herr Koechlin anerkennt, wenn er schreibt: »Le décor de cette pièce est très-analogique à celui des bols de Raqqa: l'erreur n'infirme en rien votre thèse.«

[2]) In London besitzt das British Museum die hervorragenden Mossul-Bronzen der Sammlungen Duc de Blacas, Henderson, A. W. Franks. Das South Kensington Museum und der Louvre in Paris haben durch Ankäufe bedeutende Sammlungen der Art zusammengebracht,

dem Gebiete der orientalischen Kunst in der Stoffsammlung des Kunstgewerbemuseums liegt, besitzen an einer Stelle, wo man es nicht vermutet, im Museum für Völkerkunde, eine kleine Sammlung von orientalischen Metallgeräten des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Auf das Hauptstück, ein Becken, das hinsichtlich seiner Größe und Ornamentation fast einzig dasteht, in der den Preußischen Kunstsammlungen gewidmeten Zeitschrift aufmerksam zu machen, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Die Litteratur über die »Mossul-Bronzen« ist nicht reichhaltig. Schon 1828 veröffentlichte der Orientalist M. Reinaud[1]) wertvolle Notizen über einige Metallgeräte, die sich jetzt im British Museum befinden, ihm folgte A. de Longpérier[2]) mit Aufsätzen über ein paar Beispiele des Louvre und der Bibliothèque Nationale; in neuerer Zeit haben St. Lane-Poole in einem Handbuch des British Museums[3]) und G. Migeon in der Gazette des Beaux-Arts[4]) ausführlicher über diese Materie gehandelt.

I

Das aus Messing gefertigte runde Becken ist 21,5 cm hoch und hat einen Durchmesser von 83 cm. Wie Fig. 1 zeigt, steigt die Wandung über dem flachen Boden erst ausladend und dann sich wieder verengend empor, um sich kelchartig in einem vierundzwanzigmal gerippten und im Umriß entsprechend gezackten Rande zu öffnen. Die ganze Innenfläche ist mit einem gravierten Muster bedeckt, das ursprünglich vollständig mit Silber und zum kleinsten Teile auch mit Gold eingelegt oder, wie der technische Ausdruck lautet, tauschiert war, ein Beispiel altorientalischer Kunstfertigkeit, das an die Ausdauer des Verfertigers uns unbekannte Anforderungen gestellt, und woran dieser vielleicht jahrelang gearbeitet hat. Das technische Verfahren, das bei diesen tauschierten Metallgeräten zur Anwendung kam, war folgendes: Nach der aufgetragenen Zeichnung wurde das Metall in größeren und kleineren Flächen in einer geringen Tiefe abgeschabt und innerhalb längs der Konturen eine Reihe kleiner Haftlöcher eingestoßen. Durch die letzteren und durch etwaige andere Haftlöcher, die man noch inmitten der Flächen eingrub, wurden die nun darauf gehämmerten dünnen Silberplättchen festgehalten. Ganz feinen Silberlinien gab man nur durch *eine* Reihe von Haftlöchern ihren Halt. Die Innenzeichnung, z. B. die Gesichtslinien der Figuren, die Andeutung der Gewandmuster u. a. m., wurde gewöhnlich erst nachträglich durch Gravierung der Silbertauschierung zum Ausdruck gebracht. Da sich das Silber bei den meisten uns erhaltenen Arbeiten nicht mehr erhalten hat und abgefallen ist, erscheinen hier die Figuren nur noch in ihren Umrissen (Fig. 10), was zu der irrigen Auffassung Anlaß gegeben hat, daß man sich aus der bekannten Abneigung gegen menschliche Darstellungen scheute, ein Gesicht wiederzugeben. Bei unserem Becken ist man ungewöhnlicherweise von diesem Verfahren abgewichen. Man hat hier schon *vor* der Tauschierung in ziemlich breiten, mit glatten Rändern versehenen Linien die Innenzeichnung eingraviert und so die Gesichtszüge, die Gewandung oder Panzerung der Reiter, die Pferdezäumung u. a. m. gleichsam vorgezeichnet (Fig. 2);

teilweise in den letzten Jahren. Im Louvre befindet sich außerdem eine prachtvolle, aus dem Kirchenschatz von Saint-Denis stammende Schüssel, »Le Baptistère de Saint-Louis«. Das im Pavillon de Marsan des Louvre neu aufgestellte Musée des Arts décoratifs ist durch die Sammlung A. Goupil zu besonders schönen orientalischen Bronzen gelangt.

[1]) Monumens arabes, persans et turcs du Cabinet de M. le Duc de Blacas. II. Paris 1828.

[2]) Œuvres, réunies par G. Schlumberger. I. Paris 1883. Monuments arabes p. 343—492.

[3]) The Art of the Saracens in Egypt. London 1886. p. 180—246.

[4]) Les Cuivres arabes. Gaz. des Beaux-Arts XXII, p. 462ff. und XXIII, p. 119ff.

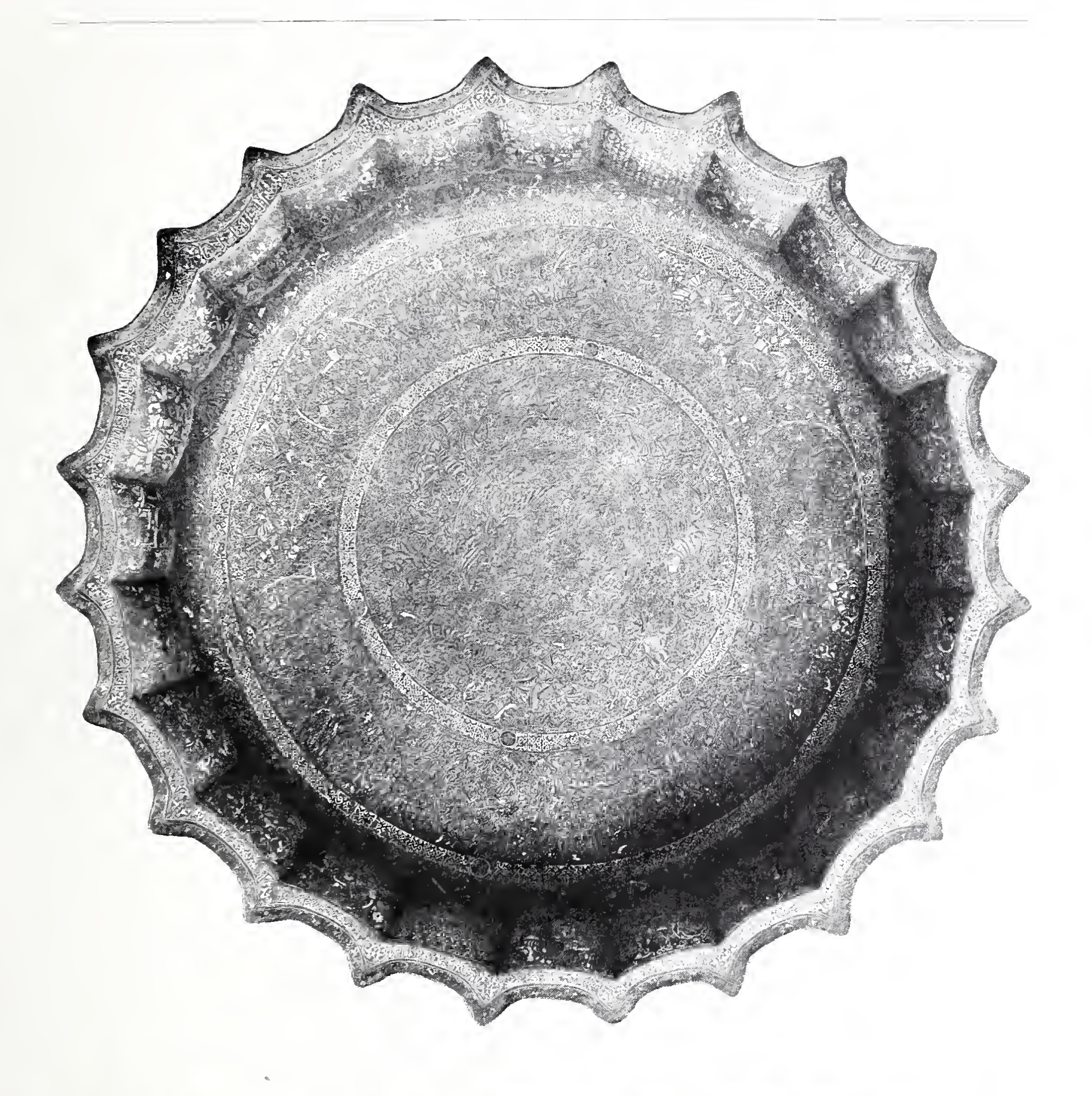




Fig. 1
Orientalisches Messingbecken des XIII. Jahrhunderts
Im K. Museum für Völkerkunde zu Berlin

die darauf gepreßten dünnen Silberplättchen brachten dann die Linien später gleichfalls zum Ausdruck, und man konnte auf diese Weise von der sonst üblicheu nachträglichen Gravierung des Silbers Abstand nehmen. Nur bei ganz kleinen Edelmetallplättchen ist dieses letztere Verfahren zur Anwendung gekommen.[1]) Der etwaige Vorteil, den die Gravierung *vor* der Inkrustation mit sich brachte, daß sie dem Silber einen größeren Halt verlieh, ist bei dem jetzigen Zustande der Schale nicht mehr zu erkennen. Das Silber hat sich zum größten Teile abgerieben, wenigstens auf den größeren tauschierten Flächen; während es in den aus ganz schmalen Silberstreifen zusammengesetzten Ornament- und Inschriftborten fast unversehrt geblieben und auch an den Teilen des Beckens noch sichtbar ist, die wie die Hohlkehle am wenigsten der Berührung ausgesetzt waren. Gold findet sich nur in ganz geringem Maße zur Tauschierung verwandt; es kommt in kleinen, mit schwarzer Masse gefüllten Rundmedaillons vor (Fig. 2), deren Muster sich aus dünnen, im Zickzack angeordneten Goldstäbchen zusammensetzt.[2])

Auf einen Umstand, der bei der künstlerischen Wertschätzung des Beckens schwer in die Wage fällt, soll schon hier hingewiesen werden. Beim ersten Blick fällt dem Betrachtenden das Mißverhältnis auf, das zwischen der allgemeinen Zeichnung der Figuren, zwischen ihren Umrissen und der Innenzeichnung, zwischen der vortrefflichen und sicheren Wiedergabe der lebhaft bewegten Reiter und der zum Teil kindlichen und rohen Zeichnung ihrer Gesichtszüge besteht. Dieses unverkennbare Mißverhältnis findet darin seine Erklärung, daß wir das Becken gegenwärtig, mit abgelöstem Silber, in einem unfertigen Zustande vor uns haben. Die rohe, schon im Metall vorgenommene Gravierung sollte gleichsam nur als Vorzeichnung dienen; auf dem Silber erst sollten dann die Gesichtszüge, deren Linien sich nur im allgemeinen markierten, künstlerischer und lebensvoller behandelt werden. Dieses auffallende Ungeschick in der Zeichnung ist bei dem fertigen Stück also nicht bemerkbar gewesen und muß deshalb bei der künstlerischen Beurteilung des Beckens außer acht gelassen werden.

Gehen wir zu einer kurzen Beschreibung der Gravierung des Beckens über. Die Mitte wird von einem Rundschild eingenommen, der den Kampf zwischen dem Drachen und dem Phönix, das bekannte chinesische Motiv, veranschaulicht, und von dem Fig. 2 nur ein Viertel wiedergibt.

Die Darstellung lehnt sich genau an ostasiatische Vorbilder an: der Drache mit gewundenem Schuppenkörper und zwei Krallenbeinen, der Phönix mit weit ausgebreiteten Flügeln und langen, bandartig flatternden Schwanzfedern sind chinesischen Ursprungs. Diese phantastischen Tiergestalten sind so in das Rund komponiert, daß sie es fast vollständig ausfüllen und nur einen ganz geringen Teil der Grundfläche freilassen, die von Blumenranken an den wenigen leeren Stellen eingenommen wird. Es sind naturalistisch gezeichnete Pflanzen mit gebogenen langen Stielen, an denen lappige, rauten-

[1]) Dieses außergewöhnliche Verfahren ist mir nur noch an *einem* zweiten Stück vorgekommen, einem großen runden Tablett aus dem Besitz von M. H. Kraft, das am Ende des XIV. Jahrhunderts für einen Rasuliden-Sultan von Yemen hergestellt ist und auf der Exposition des Arts Musulmans, Paris 1903, ausgestellt war (Katalog Nr. 140). Auch hier ist eine jetzt vollständig verschwundene Silbertauschierung vorhanden gewesen; wo eine solche überhaupt nicht beabsichtigt war, wurde begreiflicherweise stets durch Gravierung des Metalls die Innenzeichnung zum Ausdruck gebracht.

[2]) St. Lane-Poole (a. a. O. S. 207) nennt dieses Muster »Key-pattern«, G. Migeon (a. a. O.) hat die Bezeichnung »Décoration de fers à T« dafür.



Fig. 2. Orientalisches Messingbecken im K. Museum für Völkerkunde zu Berlin
Ausschnitt aus der Bodenfläche

förmige, teilweise gezackte Blätter und Blüten sowie Blütenknospen sitzen (Fig. 3). Erstere sind von oben gesehene, entfaltete Sternblumen, letztere von der Seite gesehene, noch geschlossene Blumenknospen, die ein Kranz von Kelchblättern umgibt. Die Darstellung der Knospe zeigt schon eine leise Stilisierung. Denken wir uns diese Stilisierung weiter fortgeführt, so entsteht jenes Motiv, für das Riegl [1]) die Bezeichnung »Kelchpalmette« eingeführt hat. Das früheste uns bekannte Vorkommen der Kelchpalmette in ihrer ausgeprägten Form, die in der persischen Kunst eins der häufigsten Dekorationsmotive bildet, zeigt eine lüstrierte Fliese vom Jahre 1306 (Fig. 4).[2]) Riegl sieht in diesem Motiv eine »blütenförmige Kombination von Akanthusblättern« und leitet es aus der spätantiken und byzantinischen Kunst her. Was Riegl leugnet, daß die Kelchpalmette »etwas spezifisch Persisches, das Produkt einer autochthonen Entwickelung« ist, möchte hier gerade zutreffen. Jenes Ornamentationsmotiv hat sich aus der von Kelchblättern umgebenen Blütenknospe entwickelt, wie wir sie an der auf unserem Becken vorkommenden Pflanze finden. Hier ist die Blütenknospe noch in organischem Verhältnis zu der zu ihr gehörenden Pflanze mit ihren Blättern und entfalteten Blüten gezeichnet. Später, und das zeigt schon die Fliese von 1306, tritt die Blütenknospe in den Vordergrund und übertrifft in der Größe die übrige Pflanze, bis endlich, z. B. in den ägyptischen Bronzearbeiten des späteren XIV. und XV. Jahrhunderts und in den persischen Teppichen des XVI. Jahrhunderts, die sonstigen pflanzlichen Motive neben der zur Kelchpalmette gewordenen Knospenblüte fast vollständig verschwinden oder als verkümmerte kleine Blätter und Sternblumen den Hintergrund ausfüllen.

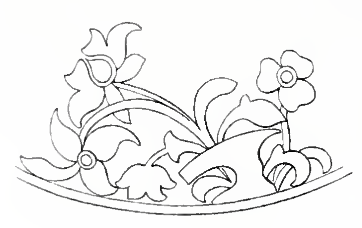


Fig. 3
Pflanzenmotiv
Detail von Fig. 1



Fig. 4
Pflanzenmotiv
Persische Lüsterfliese (datiert 1306)

Dieses kreisförmige Mittelfeld des Schalenbodens wird nun von zwei breiten konzentrischen Borten mit figürlichen Darstellungen umgeben (Fig. 2). Die innere Borte zeigt eine Jagd. Acht Reiter, die im Galopp dahinsprengen, suchen mit Bogen, Speer und Schwert Leoparden, Gazellen, Füchse, Hasen und Wasservögel zu erlegen. Das Wild ist ohne Rücksicht auf die Perspektive überall da angebracht, wo die Reiterdarstellungen Raum dafür lassen. Der Hintergrund besteht aus einem Gewirr von spiralförmig gewundenen Ranken, an denen kleine rautenförmige Blätter und hier und da die oben erwähnten Sternblumen sitzen.

Die folgende Zone wird von zwei schmalen Ornamentborten eingefaßt, deren verschlungenes Bandornament seine Entstehung aus zwei Buchstabenreihen nicht verleugnen kann (Fig. 2). Diese schon rein ornamental behandelten, oft kaum mehr erkennbaren Buchstaben laufen nach innen in Bänder aus, deren regelmäßig sich

[1]) A. Riegl: Stilfragen. Berlin 1893. S. 341.
[2]) H. Wallis: The Godman Collection. London 1894. pl. II.

wiederholende Verknotungen die Mitte des Flechtbandes füllen. Geteilt werden die im Silber vorzüglich erhaltenen Borten durch sechs mit den erwähnten Goldstäbchen gefüllte, runde Medaillons. Auch der große Figurenfries in der Mitte zeigt keine fortlaufende Darstellung, er zerfällt in sechs Rundfelder und in die zwischen ihnen liegenden Ausschnitte. In den Rundfeldern sehen wir teils phantastische Tierkämpfe, wie einen solchen zwischen einem Phönix und einem Hirschkalb oder zwischen Hirschkälbern und Kranichen, teils figürliche Darstellungen, z. B. Musikanten auf dem Rücken eines Elefanten, oder ein Kamel, das einen Palankin trägt. Der letzteren Art sind auch die übrigen Darstellungen, Szenen aus dem Leben eines orientalischen Fürsten: Wir sehen ihn einmal beim Festmahl auf dem Thron sitzen, den Becher in der Hand, umgeben von seinen Vasallen, während vor ihm Tänzerinnen und Musikanten ihre Künste zeigen.[1]) Ein zweites Bild gibt eine Art Zirkusszene wieder: Zwei fürstliche Personen schauen, wiederum zechend, von einem Thronsessel aus zwei

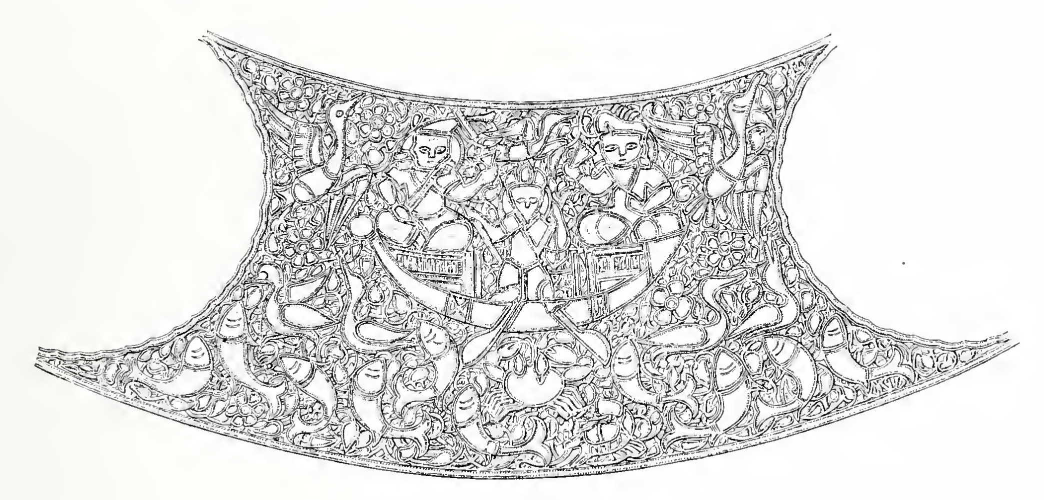


Fig. 5. Orientalisches Messingbecken im K. Museum für Völkerkunde zu Berlin
Detail von der Dekoration der Bodenfläche

Reitern zu, die mit Lanze und Bogen einen Leoparden zu töten trachten. In einer dritten Szene finden wir die beiden Großen in derselben Beschäftigung auf einem

[1]) Selten haben sich die islamischen Fürsten und Großen streng an das vom Koran befohlene Verbot des Weingenusses gehalten. An den Chalifenhöfen von Damaskus und Bagdad gehörten Weingelage verbunden mit musikalischen Vorstellungen zu den beliebtesten Unterhaltungen. Die Liebhaberei für Gesang und Musik und für berühmte Vertreter dieser Kunst artete hier fast in Narrheit aus. (A. v. Kremer: Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen. Wien 1875. I. S. 149). — Persien mit seinen feurigen Reben ist stets das Land übertriebenen Weingenusses gewesen und fremden Eroberern deshalb verderblich geworden. »Οἴνῳ δὲ κάρτα προσκέαται«, erzählt Herodot (I, 133). Die Burg von Persepolis war der Schauplatz der Orgien Alexanders. Die sassanidischen Fürsten waren starke Zecher, nicht minder ihre islamischen Nachfolger trotz Muhammeds Verbot. Besonders groß war die Weinfreudigkeit der seldschukischen und mongolischen Fürsten des XII. bis XIV. Jahrhunderts, die manchem sonst tüchtigen Herrscher, wie dem Mongolen Gazan (1275—1304), das Leben kürzte. — Bekannt ist die Rolle, welche der Wein in der persisch-islamischen Poesie, bei Omar Chajjam sowohl wie bei Hafiz, gespielt hat.

Ruderboote wieder[1]); Vögel und die Tiere des Wassers sind über und unter dem Nachen mit großer Naturtreue dargestellt (Fig. 5). Ein weiteres Bild stellt in anschaulicher Weise die Jagd auf Kraniche, ein anderes eine Rast während der Jagd dar, wobei wiederum gezecht wird, während allerhand Wild vorübereilt (Fig. 2). Ein letztes Bild endlich veranschaulicht einen Zug von Kranichen.

Auch die Hohlkehle im Rande wird von einem diesmal fortlaufenden Figurenfriese eingenommen. Es ist eine Kampfszene wiedergegeben, die sich aus sechzehn in einer Richtung galoppierenden Reitern und aus acht gleichmäßig dazwischen verteilten Kriegern zu Fuß zusammensetzt (Fig. 6). Unterschiede in der Bewaffnung und Tracht sind nicht zu bemerken, so daß es sich auch hier wahrscheinlich um die Darstellung eines Scheinkampfes, eines Turniers, handelt. In derselben lebhaften Bewegung wie auf dem Jagdfriese handhaben die Reiter Lanze, Schwert und Bogen, verteidigen sie sich mit dem Schilde, greifen sie nach vorn oder sich umdrehend nach rückwärts an und sinken getroffen von ihren Pferden herab, die in starkem Galoppsprung, einige-



Fig. 6. Orientalisches Messingbecken im K. Museum für Völkerkunde zu Berlin
Detail vom Kampffries in der Wandung (Umrißzeichnung)

mal den Kopf umwendend, wiedergegeben sind. Auch hier beleben das Rankenwerk des Hintergrundes hier und da kleine Tierfiguren, augenscheinlich wiederum nur als Ausfüllung dienend und ohne Beziehung zu der dargestellten Szene.

Wir kommen zu den 24 gebogenen, rechteckigen Feldern, die den kelchartig sich öffnenden Rand bilden und mit abgeschlossenen Darstellungen verziert sind. Einige wenige mit ornamentalen Ranken und Arabesken bedeckte Felder ausgenommen, handelt es sich auch hier wieder um den uns schon bekannten Darstellungskreis. Mehrmals wiederholt sich, aber nie in gleicher Weise, die Thronszene. Zu Füßen des Thrones, auf dem der zechende Fürst mit untergeschlagenen Beinen umgeben von seinen Hoftrabanten sitzt, wird musiziert und getanzt, halten zwei oft phantastisch gebildete

[1]) Die Darstellung erinnert an das linke Seitenrelief der Felsgrotte von Tak-i-Bostan. Hier ist der Sassanidenfürst Chosro II. (590—628) auf einer Wasserjagd im Nachen dargestellt; daneben tragen zwei andere Nachen musizierende Haremsdamen. — Ein Boot mit Armbrustschützen und fliegenden Wasservögeln zeigt ferner das Medaillon einer der schönsten Mossulbronzen des South Kensington Museums (2734—1856), einer Schale des XIII. Jahrhunderts (abgebildet bei H. Wallis: The Godman Collection. Fig. 15).

Löwen Wache.[1]) Der Thron ist ein niedriges Taburett mit hoher gerader Rückenlehne, an deren Ecken zwei Pfauen oder auch geflügelte Genien angebracht sind (Fig. 7. 8).[2]) Auf anderen Feldern begegnen wir wieder den uns schon bekannten Kampfszenen zwischen dem Phönix oder Kranichen und Hirschkälbern, sehen wir einen Phönix dargestellt, der auf eine Schildkröte herabstößt. Von besonderem Interesse sind einige Felder mit Flechtbandverschlingungen und Rankenwerk, das ovale und schildartige Felder umgibt, in denen heraldisch gezeichnete Vogeldarstellungen, eine Art Doppeladler und ein von vorn gesehener Vogel, mehrmals vorkommen (Fig. 9).

Den horizontal ausladenden gezackten Rand umgeben zwei schmale Borten. Die innere setzt sich aus den Teilen einer fortlaufenden Inschrift und dem uns schon bekannten Flechtbande abwechselnd zusammen und wird an den Ecken jedesmal durch ein kleines Medaillon mit zwei sich gegenübersitzenden Vogelfiguren getrennt (Schlußvignette); die äußere Borte wird aus der Aneinanderreihung von kleinen fliegenden Vögeln gebildet.

II

Bei der Frage nach der Herkunft des Beckens suchen wir zuerst eine Auskunft in der Inschrift zu finden; jedoch vergeblich, denn diese beschränkt sich darauf, unter orientalisch übertreibenden Segenswünschen als Besitzer einen mächtigen Gebieter ohne Angabe seines Namens zu nennen (vgl. den Anhang). Vielleicht werden der Vergleich mit datierten, stilistisch gleich verzierten Metallgeräten und andere Merkmale des Darstellungskreises Anhaltspunkte für eine nähere Bestimmung des Beckens ergeben.

Die ältesten uns bekannten, mit Edelmetall tauschierten Metallgeräte, die wir uns gewöhnt haben Mossul-Bronzen zu nennen, stammen aus dem Ende des XII. Jahrhunderts. Sie zeigen geringe Verwendung von eingelegtem Metall; neben dem Silber auch von Rotkupfer, dabei aber als am meisten charakteristisches Merkmal in Relief getriebene oder aufgesetzte Tierfiguren, vor allem sitzende Löwen und Vögel. Verschiedene Merkmale weisen bei der Frage nach der Herkunft dieser frühen Arbeiten

[1]) Von besonderem Interesse ist es, daß die Darstellungen auf sassanidischen Silbergefäßen schon vielfach gleichartige Trink- und Jagdszenen zeigen. Hier sei auf eine im Besitz des Grafen Gregor Stroganoff in Rom befindliche Schüssel hingewiesen (abgeb. bei A. Riegl: Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr., Berlin 1895, Fig. 3), deren Zeichnung gleichsam als Vorbild für die Trinkszenen unseres Beckens gelten kann. Es fehlen nicht die beiden Löwen zu Füßen des Thrones. — Daß vor dem offenen Thronsaal der Safidenfürsten des XVI. und XVII. Jahrhunderts gezähmte Löwen und Tiger angekettet lagen, erfahren wir von den das persische Hoflager in Isfahan besuchenden europäischen Reisenden. E. Kaempfer, Amœnitatum exoticarum Fasciculi V. etc. 1712, p. 217. Vita legatorum in Aula persica.

[2]) Berühmt war der kostbare, auf 160 Millionen Pfund geschätzte Pfauenthron des Großmoguls in Delhi, den der französische Goldschmied Tavernier (1665) bewunderte und beschrieb. Ein wohl in Nachahmung von diesem, von Feth Ali Schah (1797—1834) herrührender, mit Edelsteinen bedeckter niedriger Thronsessel im Palast zu Teheran hat die gleiche Form und zwei kleine Vogelfiguren auf der hohen Rückenlehne (abgebildet bei G. Curzon, Persia. London 1892. I. p. 319). — Einen Taburetthron mit hoher Rücklehne, wie ihn die Darstellungen des Bronzebeckens mehrfach zeigen, gibt eine Münze des seldschukischen Fürsten von Erzerum, Rukn-ed-din Dschehan Schah, vom Jahre 1218 wieder. Eine Münze des Nur-ed-din Muhammed von Keifa (1174—1185) zeigt denselben Thron, mit geflügelten Genien zu Häupten des Fürsten (St. Lane-Poole, The coins of the Turkuman Houses of Seljook, Urtuk, Zengee etc. London 1877, Nr. 304 und 334).

nicht nach Mossul, sondern auf das armenische Hochland und den nordöstlichen Teil von Persien hin.[1]) Später, im Laufe des XIII. Jahrhunderts, wird allerdings Mossul mehrfach als Herstellungsort oder als Geburtsort der Verfertiger genannt[2]), was mit einer Notiz des arabischen Schriftstellers Ibn Sa'îd (1214—1286) übereinstimmt, der Mossul ausdrücklich als Fabrikationsort der metallenen Speisegeräte erwähnt.[3]) Man darf jedoch nicht außer acht lassen, daß, abgesehen von Mossul, nachweislich während des XIII. Jahrhunderts auch in Persien, Syrien, Ägypten und Yemen silbertauschierte Metallgeräte gefertigt worden sind, wenn auch die Technik in den Städten des erzreichen oberen Tigristales besonders geblüht haben mag. Eine Hauptaufgabe der Forschung wird darin bestehen, die Stilunterschiede genau zu fixieren, die sich mit der Zeit in den verschiedenen genannten Ländern gebildet und den betreffenden Erzeugnissen einen besonderen Charakter verliehen haben. Abgesehen von der oben erwähnten frühen armenisch-persischen Gruppe, ist die syrisch-ägyptische der Mamlukenzeit (1252 bis 1517), vor allem im XIV. und der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, an dem Vorwiegen der Inschriften und an besonderen ornamentalen Merkmalen leicht erkennbar, ebenso eine Abart, die gleichzeitigen Metallgeräte der Rasulidensultane von Yemen, an dem Vorkommen einer besonderen Dekorationsform, einer Art von Wappen dieser Fürsten. Nicht vergessen darf jedoch bei allen diesen Zuweisungen der Umstand werden, daß die Gemeinsamkeit des Glaubens und teilweise der Sprache das Wandern der Handwerker und damit die Verbreitung technischer und künstlerischer Besonderheiten im gesamten Gebiet des Islams außerordentlich begünstigte; besonders bei einem Kunstgewerbe, dessen Ausübung,



Fig. 7. Randfeld von Fig. 1
Der Fürst auf dem Pfauenthrone

[1]) Beweise: 1. Eine M. Piet-Lataudrie gehörende, 1190 datierte Kanne nennt nach einer Mitteilung von Herrn Prof. M. Hartmann den aus Nachtschewan, der Residenz der Atabege von Adharbaidjan im XII. Jahrhundert, gebürtigen Verfertiger (Catal. de l'Expos. des Arts Musulmans. Paris 1903, Nr. 65; abgebildet Gaz. des Beaux-Arts XXIX, p. 359). 2. Ein zu derselben Gruppe gehörender Leuchter aus demselben Besitz trägt ein armenisches Schriftband (der gleiche Katalog Nr. 72; abgebildet Les Arts 1903, Nr. 16, p. 15). 3. Ein gleicher Leuchterfuß im South Kensington Museum (247—1902), sowie zwei ähnliche Stücke in meinem Besitz (2 Kannen, B 160 und 167) sind nachweislich im nordwestlichen Persien gefunden worden.

[2]) G. Migeon, a. a. O. p. 16, 24, 26 des Separatdruckes. St. Lane-Poole, a. a. O. p. 204, 207.

[3]) Henri Lavoix: Les Azziministes. Gaz. des Beaux-Arts XII, p. 64.

wenn das Rohmaterial und ein paar nötige Werkzeuge vorhanden waren, dem kundigen Handwerker keine weiteren Schwierigkeiten bereitete.[1])

Die Form des Beckens mit seinem charakteristischen Zackenrande, die schon im hellenistischen und römischen Kunstgewerbe (z. B. an einem Stück des Schatzes von Boscoreale, einem Spiegel) vorkommt, ist unter den mittelalterlichen Metallgeräten des Orients nicht häufig; sie findet sich bei einer Anzahl von Stücken, gleichfalls Becken[2]), die auch in der allgemeinen Anordnung der Dekorationsmotive mit unserer Schale übereinstimmen: im Spiegel, sternförmig angeordnet, eine Reihe von Medaillons mit figürlichen Darstellungen (die erwähnten Thronszenen, Embleme des Zodiakus, Musikanten, Jäger), auf den Feldern des gezackten Randes die gleichen, zum Teil chinesierenden Tier- und Pflanzenmotive. Vor allem sei auf ein mir gehörendes, gezacktes persisches Becken hingewiesen[3]), dessen Zentralmedaillon Fig. 10 wiedergibt, und das abgesehen von diesen figürlichen Darstellungen und der Form auch in mehreren ornamentalen Einzelheiten, z. B. den Medaillons mit dem Gold-

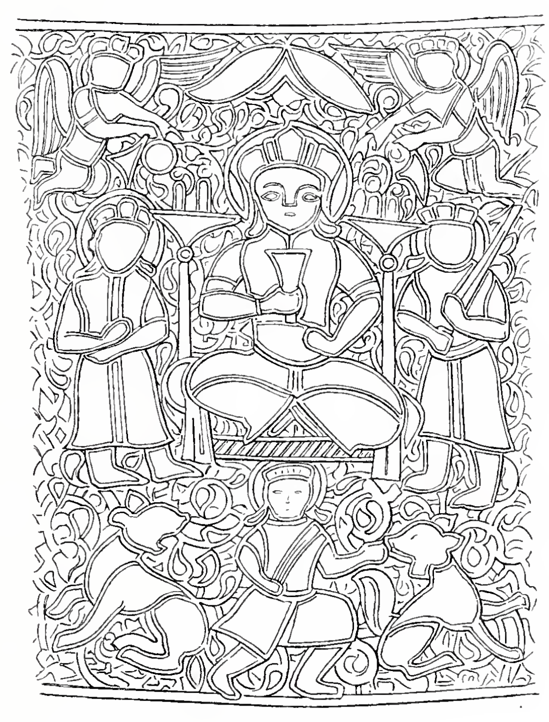


Fig. 8. Randfeld von Fig. 1
Der Fürst, von Genien bekränzt

[1]) Henry Wallis (Persian ceramic art. London 1891, p. 19) sagt treffend: »Mosul and Cairo being known centres of fabrication (of metal vessels); but there is good reason for believing that they were also produced at Damascus, Bagdad, and the majority of the large cities of the East. Like other objects of Oriental art of those times, they were not turned out from factories, but were made by individual workmen. The tools required were few, the raw material was not needed in large quantities, although the time occupied in production might involve weeks and months of patient labour for a single vessel. But this might be prosecuted anywhere, in the palace of the vizier or in the fortress of the cheftain; and thus the artist, in the exercise of his calling, would wander far from the city where he had learnt his art. By this means also the principles and practice of the more famous schools would be disseminated, and their influence extended to other artistic departments besides that of the individual worker«.

[2]) Abgesehen von einem Stück des South Kensington Museums ist eine Reihe von Becken im Besitz des Verfassers (B 136—142) zu nennen, die aus Nordpersien stammen.

[3]) Nr. 173 des Katalogs der Exposition des Arts Musulmans 1903 (B 137). Die Schale dürfte noch aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, vor der festen Niederlassung der Mongolen, stammen, da chinesierende Motive hier fehlen. Derselben Zeit gehört ein gleichfalls aus Persien stammender Leuchterfuß in meinem Besitze an (B 74), bei dem sich auch die charakteristischen Vögelmedaillons finden (Schlußvignette). Aus der zweiten Hälfte des XIII. und dem XIV. Jahrhundert stammen die übrigen erwähnten Becken mit chinesierenden Pflanzen- und Tiermotiven.

stabmuster und jenen anderen, in denen zwei Vögel vorkommen (Schlußvignette), mit der Metallschale des Museums für Völkerkunde übereinstimmt.

Ein gleicher Zusammenhang wie mit den persischen Metallarbeiten des XIII. Jahrhunderts besteht mit der gleichzeitigen persischen Keramik. Hier finden wir in der Bemalung der lüstrierten Stern- und Kreuzfliesen, mit denen die Innenwände der Moscheen sockelartig bekleidet wurden, dasselbe Pflanzenwerk wieder, auf das wir schon oben bei der Beschreibung unserer Schale hingewiesen haben: Die Stauden mit lappigen Blättern, Sternblumen und jenen mehr stilisierten Blüten, die wir als die Vorläufer der Kelchpalmetten bezeichneten (Fig. 11, vgl. Fig. 3). Diese Übereinstimmung in den Dekorationsmotiven erstreckt sich noch weiter und umfaßt auch die figürlichen und Tierdarstellungen in dem gleichen Maße. Jene ursprünglich chinesischen Motive, der Fong Hoang oder Phönix, sein Kampf mit dem Drachen, die Zusammenstellung von Kranichen und Hirschkälbern sind seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts beliebte Sujets auf den persischen Lüsterfliesen (Fig. 12).

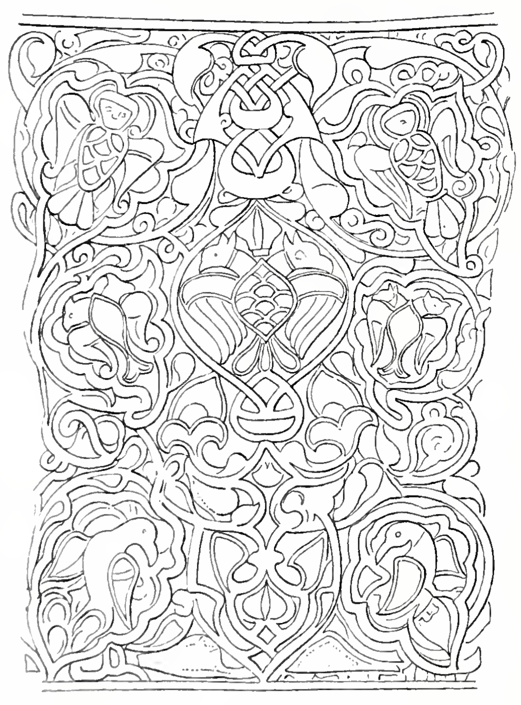


Fig. 9. Randfeld von Fig. 1
Vogelembleme

Eine große Rolle spielt in der persischen Keramik die Darstellung menschlicher Figuren. Es ist schon öfter, vor allem von J. Karabacek [1]), darauf hingewiesen worden, daß ein allgemeines Bilderverbot im Koran nicht enthalten ist, daß sich das Verbot hier nur auf die Abbildung Gottes selbst und auf Götzenbilder erstreckt. Die Orthodoxie, welche die Tradition dem Koran schon früh gleichwertig erachtete, hat in spitzfindiger Weise ein Verbot jederart figuraler Darstellung konstruiert und bis zur Gegenwart aufrecht erhalten, ohne daß diese Auslegung je bei Fürsten und Völkern, die nicht ganz im Banne der Priesterherrschaft standen, allgemeine Billigung gefunden hat. Selbst die Chalifen und rein arabischen Dynastien [2]) haben sich nicht an das Bilderverbot gekehrt, wenn sie sich auch scheuten, ihre Münzen mit figürlichem Schmuck zu verzieren. Noch weniger beachteten die übertriebenen Forderungen der Orthodoxie die noch nicht lange zum Islam übergetretenen türkischen und mongolischen Eroberer und die kleinen seldschukischen Dynastien, die sich im XII. Jahrhundert selbständig

[1]) Das angebliche Bilderverbot des Islam. Nürnberg 1876.

[2]) Es sei hier als Beispiel auf die interessanten Wandmalereien hingewiesen, die A. Musil in dem Schloß Kosseir Amra in der Wüste östlich von Moab gefunden hat, und die von A. Riegl und J. Karabacek binnen kurzem herausgegeben werden sollen. Vorläufig behandelt von Musil in den Sitzungsberichten der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 144.

machten. Die Seldschuken von Konia in Kleinasien, die Ortokiden und Zengiden in Mesopotamien und im nördlichen Syrien prägen auf ihren Münzen Köpfe und christliche Heiligenfiguren, die sie antiken und byzantinischen Münzen entlehnt haben, astrologische figürliche Embleme, wie den bogenschießenden Kentauren, und Tierdarstellungen [1]), die alle ein Beweis der religiös freisinnigen Gesinnung der Zeit sind. Als im Beginn des XIII. Jahrhunderts die Mongoleninvasion über Persien und das weitere Vorderasien hereinbrach, waren jene wilden Eroberer, als sie sich in der Folge seßhaft gemacht und den Islam angenommen hatten, am wenigsten dazu geeignet, eine strengere, bilderfeindliche religiöse Auffassung herbeizuführen. Daß während des ganzen XIII. Jahrhunderts die bildliche Darstellung allgemein üblich war, beweist die persische Keramik, vor allem die Bemalung der im nördlichen Persien üblichen Lüsterfliesen sowie der gleichzeitigen lüstrierten Gefäße, die auf dem Ruinenfelde von Rhages zutage gekommen sind. Abgesehen von Pflanzenmotiven und Tieren (Fig. 11. 12) finden sich auf diesen lüstrierten Fliesen und Gefäßen auch Figuren in jener flotten, impressionistischen Weise wiedergegeben, die allen jenen Malereien eigen ist. Vergleichen wir eins der bemerkenswertesten Beispiele der persischen Lüsterkeramik, eine große Reliefvase in der Eremitage in Petersburg (Fig. 13)[2]), mit unserem Bronzebecken, so ist die Übereinstimmung zwischen beiden Kunstwerken unverkennbar. Sie erstreckt sich nicht nur auf das allgemeine Ornamentationsprinzip, auf die Auflösung der Dekoration in konzentrische Friese und Streifen, sondern vor allem auch auf den gleichen Stil, auf die übereinstimmende Wiedergabe der Pflanzen, Tiere und Figuren. Die Reiter und die zu Fuß gehenden Männer sind hier wie dort die gleichen, in den Proportionen, in den Bewegungsmotiven, ja sogar in der Kleidung. Hier wie dort umgibt den Kopf der Nimbus [3]); unter der niedrigen, barettartigen Kopfbedeckung, an der vorn ein dreieckiges Schmuckstück angebracht zu sein scheint, fällt zu beiden Seiten eine Haar-



Fig. 10
Medaillon auf einem Metallbecken
Privatbesitz, Berlin

[1]) Viele Abbildungen dieser Münzen enthält der oben erwähnte Münzkatalog des British Museums von St. Lane-Poole: The coins of the Turkuman Houses usw.

[2]) Die 79 cm hohe Vase soll bei Natens im mittleren Persien gefunden worden sein; sie kam im Jahre 1869 in die Sammlung Basilewski und von dort unter Alexander III. in die Eremitage. Publiziert ist sie von Aug. Demmin (Histoire de la Céramique. I. Paris 1875. pl. 73) und von F. R. Martin (The Persian Lustre Vase in the Imperial Hermitage. Stockholm 1899. pl. 1).

[3]) Die Sitte, den Kopf der Menschen, aber auch oft der Tiere und Fabeltiere (z. B. der Sphinxe und Greifen), mit einem kreisrunden Nimbus zu umgeben, ist allen figürlichen Darstellungen des islamischen Mittelalters, auf Metall- und Fayencegefäßen sowohl wie in Miniaturen, gemein. — In den persischen Miniaturen des XVI. und XVII. Jahrhunderts werden Muhammed und andere heilige Personen mit verhülltem Antlitz und mit einem aus Flammen bestehenden Heiligenschein abgebildet; sie sind dann āderān afzūd (reichlich mit Feuer versehen), nach B. Dorn: Mélanges asiatiques VI, p. 101.



Fig. 11
Persische Lüsterfliesen des XIII.—XIV. Jahrhunderts
Privatbesitz, Berlin

locke auf die Schulter herab.[1]) Das Gewand besteht beidemal aus einem über das Knie herabfallenden Ärmelrock, an der Hüfte durch eine Binde gegürtet, deren Enden bis zum Rocksaum herabreichen. Den Oberarm schmücken breite, in den Gewandstoff gewebte oder aufgesetzte Ornamentborten.[2]) Die oben weiten Beinkleider verengern sich

[1]) Die gleiche Kopfbedeckung und ähnliche Gewandung zeigen die Figuren eines arabischen Manuskripts aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts, einer Bearbeitung des 1. Buches des Galenus über die Latwergen. Das mit 15 Miniaturen versehene Manuskript, eine der frühesten islamischen Bilderhandschriften, befindet sich in der k. k. Hofbibliothek in Wien (Flügels Katalog Nr. 1462. A. F. 10 [427]; Katalog der Miniaturenausstellung, Wien 1902, Nr. 266; eine Abbildung daraus bei H. Wallis: The Godman Collection, Fig. 16).

[2]) Derartige, Thiraz genannte, bindenartige Gewandborten, die wir in den figürlichen Darstellungen des islamischen Mittelalters häufig finden, bildeten den vornehmsten Teil eines Ehrenkleides; sie enthielten Inschriften und zwar entweder Namen und Titel des spendenden Fürsten und des durch ihn ausgezeichneten Vasallen oder konventionelle Wunschformeln. Vgl. J. Karabacek: Führer durch die Ausstellung Papyrus Erzh. Rainer. Wien 1894. S. 265.

an den Knöcheln, wo der spitz zulaufende Schuh beginnt. Der Charakter der figürlichen Friese auf dem Becken als Kampfszenen bringt es mit sich, daß die Figuren hier teilweis gepanzert und im Waffenschmuck dargestellt sind, und daß auch die Pferde hier teilweis jene nur den Kopf, Schweif und Beine freilassenden Schutzdecken tragen, die man schon auf den persischen Felsreliefs der Sassanidenzeit beobachten kann.[1]) Der Pferdeschweif ist kurz gebunden. Auch die Gesichtszüge sind in ähnlicher Weise zum Ausdruck gebracht; man hat sich hier wie dort darauf beschränkt, nur Augen, Nase und Mund durch ein paar Linien wiederzugeben. Freilich hat der Maler es müheloser und deshalb auch künstlerischer vermocht, ein Gesicht zu zeichnen, als der Graveur, der die Linien sorgsam mit dem Stichel ausgraben mußte. Auch muß man berücksichtigen, worauf wir schon oben hinwiesen, daß die jetzt sichtbare Gravierung des Beckens durch die Silberinkrustation mit einer künstlerisch behandelten Innenzeichnung verdeckt wurde. Der impressionistische Eindruck ist trotzdem bei der Vase wie bei dem Becken der gleiche.



Fig. 12
Persische Lüsterfliesen des XIII.—XIV. Jahrhunderts
Privatbesitz, Berlin

Demmin (a. a. O.), der ihre Herkunft kannte, setzt die Vase in die Zeit vor dem Mongoleneinfall, also in das XII. Jahrhundert; der von Kondakow verfaßte Führer durch die mittelalterliche und Renaissanceabteilung der Eremitage nennt das Stück fälschlich sizilisch-arabisch und zwar in Galata-Girone hergestellt; erst Martin (a. a. O.) hat die Vase wieder richtig als persische Arbeit des XIII. Jahrhunderts bezeichnet. Neben den spanisch-maurischen Alhambravasen (Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsammi. XXIV, S. 103 ff.) gehört das Stück zu den größten lüstrierten Fayencegefäßen, die wir kennen. Wir möchten die Vase der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zuschreiben, einer Zeit, in der die durch die Mongolen in die persische Kunst gebrachten chinesischen Motive noch nicht allgemeine Verbreitung gefunden hatten. Diese fehlen hier, während die Figuren selbst, trotz der mangelhaften Zeichnung, charakteristisch mongolischen Typus erkennen lassen: breite Gesichtsform und schief gestellte, geschlitzte Augen. Bei dem Metallbecken ist jedoch beides vereint, mongolische Charakterisierung des Figürlichen und chinesierende Darstellungen, so daß wir geneigt sind,

[1]) So auf den drei, Reiterkämpfe darstellenden, sassanidischen Reliefs von Naksch-i-Rustem, die meiner Ansicht nach in die Regierungszeit der Könige Sapor III. (384—386) und Varahran IV. (386—397) fallen.

eine spätere Entstehung anzunehmen, in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, wo die chinesische Formenwelt nach und nach einen maßgebenden Einfluß in der persischen Kunst gewonnen hat und sich in allen ihren Schöpfungen bemerkbar macht.

Nicht uninteressant ist es, daß die Dekoration eines jener emaillierten und vergoldeten Glasgefäße, auf deren Zusammenhang mit den gleichzeitigen tauschierten Metallgeräten wir in den einleitenden Worten hingewiesen haben, und deren Herstellung in Syrien jetzt allgemein angenommen wird, in der gleichen Vermischung chinesischer und persisch-mongolischer Formen und Motive die größte Ähnlichkeit mit den Darstellungen unseres Beckens aufweist und deshalb wohl derselben Entstehungszeit, dem ausgehenden XIII. Jahrhundert zugeschrieben werden muß. Es ist eine prachtvolle, im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien befindliche Flasche.[1]) Der Hals ist, wie dort das Mittelfeld, mit einer Kampfszene zwischen Phönix und Drachen geziert, während den Körper ein Fries von jagenden Reitern umgibt, die in dem gleichen Stil, in denselben Bewegungen und Posen wiedergegeben sind.



Fig. 13
Persische Lüstervase des XIII. Jahrhunderts
Museum der Eremitage in St. Petersburg

Zwei heraldische Embleme, der Doppeladler und ein en face gestelltes vogelähnliches Tier, die sich auf einem der Randfelder finden (Fig. 9), machen es ferner möglich, das Bronzebecken noch genauer zu präzisieren. Der Doppeladler zeigt als besondere Eigentümlichkeit einen schildförmigen, geschuppten Körper; Flügel- und Schwanzfedern, sowie die Fänge sind ornamental gezeichnet und vermischen sich mit den Band- und Rankenornamenten, die das umgebende Muster bilden. Die an dicken Hälsen sitzenden Köpfe stellen sich bei genauerer Betrachtung nicht als Adlerköpfe heraus; die Verbindung des Raubvogelkopfes mit zur Seite des Hakenschnabels herabhängenden, sonst beim Hahn vorkommenden Fleischlappen und mit emporstehenden Säugetierohren ist neben dem geflügelten Löwenkörper ein charakteristisches Merkmal des Greifen, einer jener altorientalischen Fabelgestalten, die aus der babylonisch-assyrischen[2]), hetti-

[1]) G. Schmoranz: Altorientalische Glasgefäße. Wien 1898. Taf. VI.
[2]) Perrot: Histoire de l'Art. II. p. 225, 583, 774.

tischen[1]), altpersischen[2]) und sassanidischen[3]) in die ostislamische Kunst übernommen worden sind. Nun findet auch das schuppenartige Brustschild, das den Greifen eigentümlich ist, seine Erklärung; wir finden es z. B. bei dem großen, angeblich aus der Fatimidenzeit stammenden, stehenden Bronzegreifen des Campo santo in Pisa (Fig. 14), der zur Zeit der Kreuzzüge von Ägypten nach Europa gekommen sein soll.[4]) Der Doppeladler mit Greifenköpfen oder, wie man ihn nennen kann, der Doppelgreif ist ein auf ortokidischen und zengidischen Münzen des XII. und XIII. Jahrhunderts vorkommendes Emblem (Fig. 15), er kann gleichsam als das »Wappen des Zengiden von Sindjar und der Ortokiden von Amid und Keifa« betrachtet werden.[5])



Fig. 14
Bronze-Greif
Campo santo in Pisa

[1]) F. von Luschan: Thorsculpturen von Sendschirli. Berlin 1902. Abb. 97, 121; Taf. XXXIVe, XXXVIII, XLIII.

[2]) Ein Greif, mit Vorderbeinen des Löwen und Hinterbeinen eines Vogels, kommt in einem Relief der Hundertsäulenhalle von Persepolis vor; so ist eins der Ungeheuer gestaltet, die der König bekämpft. Stolze-Andreas: Persepolis. Berlin 1882. I. Taf. 64.

[3]) Der Greif findet sich besonders häufig in sassanidischen Stoffmustern, so im Gewande des Reiterreliefs König Chosro's II (590—628) in Tak-i-Bostan, von mir im Frühjahr 1898 für das Königliche Kunstgewerbe-Museum in Berlin aufgenommen. Wahrscheinlich der gleiche Fürst ist auf einem aus St. Ursula in Köln stammenden Seidenstoff desselben Museums (Nr. 81, 13) auf einem Greifen reitend dargestellt. Ein anderer, aus St. Gereon in Köln stammender, sassanidischer Seidenstoff, gleichfalls in Berlin (Nr. 78, 650), zeigt Kreise, in denen zu beiden Seiten des Lebensbaumes Greifen wiedergegeben sind.

[4]) Abgebildet bei Prisse d'Avennes: L'Art arabe. Paris 1877. pl. XXIX. Es wird vermutet, daß der Greif zur Zeit des Fatimidensultans Hakim (996—1020) hergestellt worden ist.

[5]) H. Nützel: Embleme und Wappen auf muhammedanischen Münzen. Festschrift der numismatischen Gesellschaft. Berlin 1893. S. 135—137. — Fig. 15 zeigt die Abbildungen 2—5 des Nützelschen Aufsatzes. Die am meisten links wiedergegebene Münze ist von dem Zengiden Imad-eddin Zengi von Sindjar (1170—97), die drei anderen sind von Nasir-eddin Machmud, einem ortokidischen Fürsten von Keifa und Amid (1292—1321), geprägt worden. — Wesentlich anders ist das Emblem auf den Münzen der Gattilusio, der im XIV. und XV. Jahrhundert regierenden Fürsten von Mytilene und Lesbos, gebildet. Hier handelt es sich um einen richtigen Doppeladler, mit Kronen über den Adlerköpfen. Das geschuppte Brustbild ist das Wappen dieses Fürstengeschlechts (G. Schlumberger: Numismatique de l'Orient latin. Paris 1878. pl. XIV). — Auch der zuerst 1345 als Wappen des deutschen Kaisers vorkommende Doppeladler und der schon bedeutend früher nachgewiesene byzantinische (der spätere russische) Doppeladler zeigen keine Greifen-, sondern gekrönte Adlerköpfe (B. v. Koehne: Vom Doppeladler. Berl. Blätter für Münz-, Siegel- und Wappenkunde. VI. S. 1ff. Taf. LXVII).

Man hat wohl mit Recht vermutet, daß der Doppeladler, der sich mehrmals auf den sogenannten hettitischen Steinskulpturen Kleinasiens findet[1]) und hier ein nicht vereinzelt dastehendes »Beispiel der Komposition phantastischer Figuren aus Tierleibern«[2]) bildet, als Vorbild für jene Münzdarstellungen des XII. und XIII. Jahrhunderts gedient hat.

Wir finden den Doppeladler in der Form mit Greifenköpfen ferner an mittelalterlichen, meist dem XII.—XIII. Jahrhundert angehörenden Monumenten von Ägypten, Kleinasien, Syrien, Mesopotamien und Armenien, an den Mauern von Kairo,[3]) Konia[4]) (Fig. 16), Diarbekr[5]) (Fig. 17) und Ani.[6]) Auch auf mittelalterlichen orientalischen Stoffen ist der Doppeladler mit Greifenköpfen keine Seltenheit.[7])






Fig. 15
Zengidische und ortokidische Münzen mit greifenköpfigem Doppeladler
Im K. Münzkabinett zu Berlin

Wir sehen ihn ferner, und das ist im vorliegenden Fall von besonderem Interesse, auch noch auf zwei anderen »Mossul-Bronzen«. Erstens auf einem schon oben

[1]) An den Felsreliefs von Boghas-Köi und Eujuk. Abgebildet bei Perrot: Histoire de l'Art. IV. pl. VIII und Fig. 342. — Die von Humann und Puchstein an ersterem Orte vorgenommenen Abformungen (im Berliner Museum) lassen die Form der Köpfe des Doppeladlers nicht genau erkennen.

[2]) L. Messerschmidt: Die Hettiter. Leipzig 1902. S. 28.

[3]) Abgebildet bei Prisse d'Avennes (a. a. O. p. 164). — Artin Pascha (Contribution à l'étude du Blason en Orient. Londres 1902) erwähnt diesen, an der Zitadelle des Saladin (1189—1193) befindlichen Doppeladler als einköpfigen Adler. Die beiden Köpfe sind, wie Fig. 10 des Buches zeigt, jetzt nicht mehr vorhanden, was den Irrtum erklärt.

[4]) Fig. 16 gibt eine im Museum von Konia befindliche Steinplatte wieder, die sich wahrscheinlich an den aus der Seldschukenzeit (1077—1300) stammenden Befestigungsmauern befand. Das Stück ist im Herbst 1899 an Ort und Stelle von Herrn Regierungsbaumeister G. Krecker gezeichnet worden. — Ein im Kaiserlichen Museum zu Konstantinopel befindlicher, aus Konia stammender Knüpfteppich des XVI.—XVII. Jahrhunderts zeigt in seiner Bordüre gleichfalls den Doppeladler bzw. Doppelgreifen.

[5]) Die Befestigungsmauern von Diarbekr stammen nach einer Inschrift aus dem Jahre 1163/64, also aus der Zeit der Ortokiden. Fig. 17 nach einer Abbildung bei H. Hommaire de Hell: Voyage en Turquie et en Perse. Paris 1859. pl. 41: Détails de la grande Tour de Diarbekr. Dieser Doppeladler von Diarbekr kommt in einem bei Nützel a. a. O. erwähnten Bericht des Ramusio vor: Delle navigazioni et viaggi. Venet. 1606. II. fol. 79.

[6]) M. Brosset: Les Ruines d'Ani. St. Petersburg 1860. p. 51, pl. 36, 3. Die Skulptur mit dem Doppeladler ist vom Jahre 1303/4 datiert.

[7]) Er ist in dieser Form, meist in hohem Maße stilisiert, auf Seidenbrokaten zu finden, die nach J. Lessing aus der gleichen Zeit, dem XII. Jahrhundert, stammen sollen (Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin Nr. 81. 475; 85. 13; 97. 223).

(S. 59 Anm. 3) erwähnten persischen Leuchterfuß (Fig. 18), der auch sonst in der Dekoration eine gewisse Übereinstimmung mit unserem Becken aufweist und wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts stammt, und zweitens auf einer Räucherkugel des British Museums vom Jahre 1271.[1])

Das zweite Vogelemblem (Fig. 9) unseres Beckens, der von vorn gesehene Vogel mit eulenartigem Kopf und Säugetierohren, können wir auch auf zwei weiteren persisch-muhammedanischen Metallarbeiten des XIII. Jahrhunderts nachweisen. Er findet sich auf einem mit dem oben erwähnten fast genau übereinstimmenden Leuchterfuß des Museums von Lyon[2]) und ferner auf einem »astrologischen Spiegel« der ehemaligen Sammlung des Duc de Blacas, den Reinaud[3]) beschreibt und abbildet, und dessen Verbleib mir unbekannt ist (Fig. 19). Er nennt das Tier »une espèce de chat huant ou de hibou«, ein von ihm nicht zu deutendes Emblem. Dieser Spiegel ist für Abulfadl, einen orto-

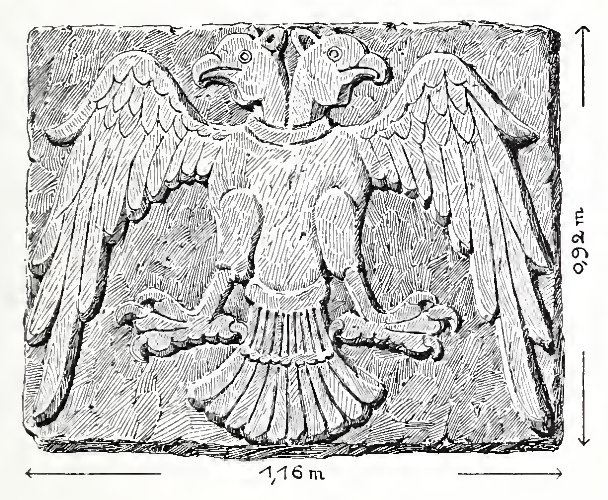


Fig. 16
Greifenköpfiger Doppeladler, Steinrelief
Im Museum zu Konia

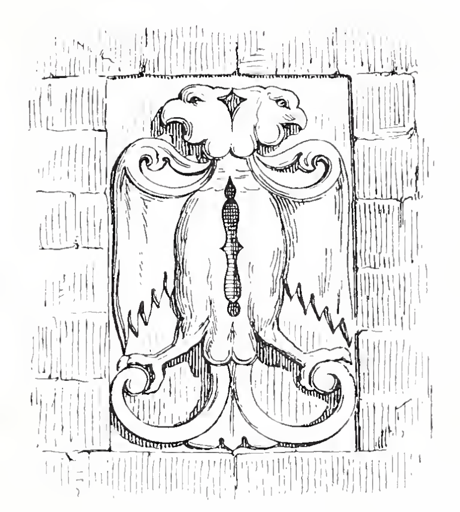


Fig. 17
Greifenköpfiger Doppeladler, Steinrelief
An der Stadtmauer von Diarbekr

kidischen Sultan, gegen Ende des XIII. Jahrhunderts gefertigt worden (vgl. Anhang II). Meines Erachtens handelt es sich auch hier um die Darstellung eines diesmal einköpfigen Adlers mit Greifenkopf, der ebenso wie der greifenköpfige Doppeladler ein

[1]) St. Lane-Poole (a. a. O.) p. 209. Fig. 81. — Das Stück ist für Amir Beysany, einen türkischen Mamluken von Ägypten, gefertigt worden. Nach unseren obigen Ausführungen braucht das Stück nicht in Ägypten selbst gearbeitet zu sein; es zeigt jedenfalls noch nicht den spezifisch ägyptischen Stil der dortigen Metallarbeiten des XIV. Jahrhunderts, den wir oben charakterisierten.

[2]) Catalogue sommaire des Musées de Lyon 1900. p. 346. Nr. 348: »Base de grand chandelier etc. Au-dessus et sur chaque pan est repoussé largement un oiseau vu de face et pouvant représenter un aigle, quoique la tête ressemble plutôt à celle d'une chouette, les serres se terminent en rinceaux.«

[3]) A. a. O. II. p. 404 ff. pl. X. — Bevor das Stück in die Sammlung des Duc de Blacas kam, gehörte es dem Abbé Tersan in Paris und ist schon 1811 in den »Fundgruben des Orients. II. S. 100« veröffentlicht worden.

Emblem der Ortokiden war. Das Steinbild eines greifenköpfigen Vogels, zwei Schlangen in den Fängen haltend, soll sich früher über einem Stadttor von Konia[1]) befunden haben und kann deshalb neben dem erwähnten Doppelgreifen auch als Wappenbild der Seldschuken von Rum gelten (Fig. 20).

Wir wiederholen noch einmal: Die greifenköpfigen einfachen und Doppeladler unseres Beckens sind auf persisch-muhammedanischen Metallgeräten des XIII. Jahrhunderts mehrfach vorkommende Embleme. Das erstere Emblem gehört speziell einem für einen ortokidischen Herrscher vom Ende des XIII. Jahrhunderts gefertigten Stücke an. Diese Fürsten führen außerdem, wie ihre Münzen zeigen, auch das zweite Emblem als Wappen. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß auch unser Becken für einen Herrscher desselben Fürstenhauses und zwar, wie wir schon oben aus stilkritischen Gründen nachzuweisen versucht haben, in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts



Fig. 18
Medaillon auf einem Bronzeleuchter
Privatbesitz, Berlin



Fig. 19
Astrologischer Spiegel des Abulfadl
Zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts

hergestellt worden ist. An welchem bedeutenderen Orte des nördlichen Mesopotamiens, an welchem Fürstenhofe, ob in Keifa, Diarbekr (Amid), Mardin oder Mossul das Becken gefertigt worden ist, wissen wir nicht.

Die Dekoration zeigt den auch der gleichzeitigen persischen Keramik eigentümlichen Stil und als seine am meisten charakteristischen Merkmale, das Eindringen der chinesischen Formenwelt, das Vorwiegen figürlicher Darstellungen, beides durch die mongolische Invasion veranlaßt, und ferner die eigentümlichen Pflanzenmotive mit der im Entstehen begriffenen persischen Kelchpalmette.

Wie die Bemalung der altgriechischen Vasen uns einen Einblick in das tägliche Leben und Treiben gestattet, so spiegeln die mannigfachen, mit erfinderischer Kunstfertigkeit und feinem Raumgefühl gezeichneten Darstellungen auf den Mossul-Bronzen

[1]) Ch. Texier (Description de l'Asie Mineure. Paris 1849. II. S. 144) hat diesen als »faucon étreignant deux serpents dans ses serres« bezeichneten Adler mit Greifenkopf noch an Ort und Stelle gesehen. Die Skulptur ist jetzt verschwunden. Es ist mir unbekannt, auf welche anscheinend authentische Abbildung des Stückes Fig. 20 zurückgeht, die sich bei A. von Schweiger-Lerchenfeld (Der Orient. Wien 1882. S. 268) findet.

die Kultur ihrer Zeit wieder. Auch von diesem Gesichtspunkte aus muß das tauschierte Becken des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin als ein beachtenswertes Kunstdenkmal des ostislamischen Mittelalters angesehen werden.

ANHANG

VON EUGEN MITTWOCH

I

Die ziemlich umfangreiche Inschrift des Metallbeckens (vgl. Fig. 1) läuft an dem äußeren Rande der Schale herum. Die Silbertauschierung ist auf den Buchstaben im allgemeinen besser erhalten als auf den bildlichen Darstellungen, die die Schale bedecken. Teilweise jedoch hat sich auch von den Buchstaben das Silber gelöst, so daß nur noch ihre Umrisse erkennbar sind. Die Inschrift entbehrt völlig der diakritischen Punkte; die Vokalzeichen fehlen fast überall, nur zweimal ist ein *u* gesetzt. Die sich hieraus ergebende Schwierigkeit der Lesung wird noch dadurch gesteigert, daß über die ganze Inschrift — über, unter und neben den einzelnen Buchstaben — eine reiche Fülle von Punkten und Strichen aus rein dekorativen Gründen verteilt ist. Zudem sind, abgesehen von den durch das Fehlen der diakritischen Zeichen vieldeutigen Buchstaben, auch noch andere Buchstaben unserer Inschrift oft nur schwer auseinanderzuhalten. So ähneln sich vielfach das *kāf* und das *lām*, das *mīm* und das *bā*, das *rā* und das Schluß-*hā*.

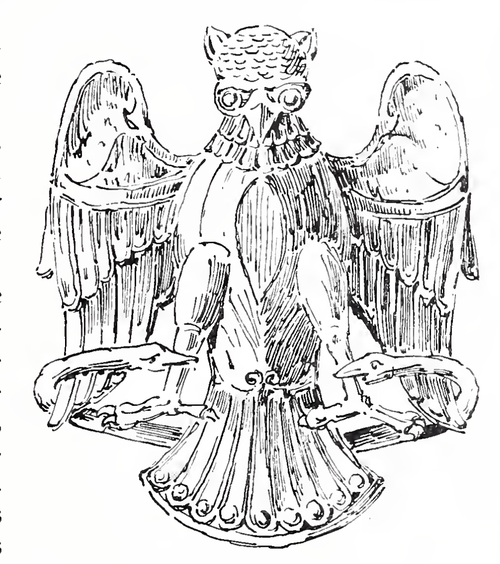


Fig. 20
Adler mit Greifenkopf, Steinrelief
Ehemals an der Stadtmauer von Konia

Andererseits wird die Lesung erleichtert, sobald man erkennt, daß wir es in unserer Inschrift mit Versen zu tun haben. Dies ergibt sich bereits aus den ersten vier Worten und aus dem fünfmal wiederkehrenden Endreime auf *āni*. Den fünf Versen schließen sich dann noch einige Worte in Prosa an.

Die Inschrift enthält keinerlei historische Angaben, die wir überhaupt nur selten auf Schalen und anderen Gefäßen finden, sondern nur Heil- und Segenswünsche für den Besitzer, wie sie auf derartigen Gefäßen in den mannigfachsten Variationen die Regel bilden.

Man darf wohl annehmen, daß der in den fünf Versen gepriesene Herrscher und der in den letzten Worten erwähnte Besitzer der Schale eine und dieselbe Person sind. Dann dürfte man aus der zweimaligen Hervorhebung des Gehorsams, der dem Besitzer der Schale allenthalben geleistet werde, wohl schließen, daß diese für einen mächtigen Gebieter gemacht worden ist. Freilich ist auf der anderen Seite zu bedenken, daß Inschriften dieser Art an Übertreibungen überreich zu sein pflegen.

Die Inschrift ergibt, überall die diakritischen Zeichen eingesetzt und nach Versen abgeteilt, folgenden Text:

العزّ والإقبال داما والبقا ‏ ‏ لك ايّها المولى الرفيع الشانِ
والسعد والجدّ المجدّد خالِدًا ‏ ‏ لِعُلَاكَ يا ذا الفضل والإحسانِ
انت الذى طاع الملوك لأمره ‏ ‏ وتباشرت لقدومه الثَقَلَانِ
لا زالت الاقدار والافلاك * لا ‏ ‏ تعدو الأوامد منك فى الجَرَيانِ
واذا امرت اطاع امرك كلّ من ‏ ‏ فى الكون فى سرّ وفى اعلانِ
والنصر على الاعداء والعُلا والنعم السابغة لصاحبه

Übersetzung:

Ruhm und Glück mögen dauern und langes Leben dir, o Herr, erhaben an Macht,
Wohlergehen und ewig sich erneuerndes Glück, um deiner Hoheit willen, der du reich bist an Verdiensten und Wohltaten.
Du bist derjenige, dessen Befehle die Könige gehorchen, bei dessen Herannahen sich frohe Botschaft geben die Menschen und Genien.
Nicht möge aufhören das Geschick und der [günstige] Einfluß der Gestirne; nicht mögen dir enteilen die Zeiten in ihrem Laufe[1]).
Und wenn du befiehlst, gehorchen deinem Befehle alle Existierenden im Geheimen und im Offenbaren.
Und Sieg über die Feinde, Hoheit und reiche Wohltaten dem Besitzer.

II

In seinem oben genannten Werke über die Sammlung des Duc de Blacas (Bd. II. S. 404ff. pl. X) behandelt Reinaud einen Spiegel, von dem er annimmt, er sei zu astrologischen Zwecken gebraucht worden. Der Spiegel (Fig. 19) weist zwei Schriftbänder auf, zwischen welchen sich zwölf Medaillons mit den Tierkreisbildern befinden. Aus der äußeren Inschrift ergibt sich, daß der Spiegel zur Zeit eines Ortokiden, mit Namen Abū l Faḍl, gemacht ist. Die Ortokiden herrschten im XII., XIII. und zu Beginn des XIV. Jahrhunderts im Gebiete von Diārbekr, in Keifā, Mārdīn und Charput. Der Stammbaum unseres Abū'l Faḍl, der freilich nur noch Titularfürst gewesen sein wird, ist genau angegeben. Er lautet:

Urtuq
|
Sukmān
|
Dā'ūd
|
Qara Arslān
|
Abū Bekr
|
Ibrāhīm
|
al Chiḍr
|
Abū l Faḍl Urtuq Schāh

1) Den Plural *awāmid* von *amad* »Zeit« bieten die Lexika nicht. Die Bedeutung »Schiffe« paßt hier wohl nicht. Überhaupt ist der ganze 4. Vers unsicher.

Der Urgroßvater des Abū'l Faḍl, Abū Bekr ibn Qara Arslān, regierte in den beiden letzten Jahrzehnten des VI. islamischen Jahrhunderts, also etwa 1185—1203 n. Chr. (vgl. Lane-Poole: The Mohammedan Dynasties, p. 166; auf der dazu gehörigen Tabelle ist Abū'l Faḍl nicht mehr genannt). Abū'l Faḍl selbst wird also in der zweiten Hälfte des XIII. christlichen Jahrhunderts gelebt haben.

Dies scheinen die Worte auf dem inneren Schriftband zu bestätigen. Reinaud liest die Inschrift:

بسم الله العظيم غبس طلسم كل شخص تلقا سنت سنتميه رمح رمحميه

Er übersetzt nur die Worte:

»Par le grand nom de Dieu . . . . . . talisman . . . . . .«

Eine Behandlung der ganzen Inschrift sei einem anderen Orte vorbehalten. In diesem Zusammenhange kommt es nur auf die vier letzten Worte an, die Reinaud nicht übersetzt und als »mots barbares« bezeichnet. Er scheint sie also für eine Art sinnloser Zauberworte zu halten. Demgegenüber sei hier die Vermutung ausgesprochen, daß die genannten Worte gut arabisch sind und einfach das Datum enthalten. Die Zeichnung bei Reinaud, von der Fig. 19 dieses Aufsatzes eine photographische Wiedergabe ist, ist sicherlich recht ungenau. Nichtsdestoweniger geben sich die beiden Worte rechts über dem Vogelemblem als سنة ستمئة »im Jahre 600« (die Punkte über dem *sīn* sind rein dekorativ). Ist dies richtig, dann haben die beiden letzten Worte mit größter Wahrscheinlichkeit die Zehner und Einer des Datums enthalten. Bei der schlechten Zeichnung lassen sich diese nicht mit Sicherheit bestimmen. Man möchte an وسبع وثمنين »und siebenundachtzig« denken (687 H. = 1288/89 n. Chr.).

Das letztere sei nur mit allem Vorbehalt ausgesprochen. So viel ist gewiß, daß die Worte, wie sie Reinaud gibt, nicht gelautet haben können, und daß die Inschrift, also auch das Gefäß, aus der zweiten Hälfte des XIII. christlichen Jahrhunderts stammt.



DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS DER SAMMLUNG VON KAUFMANN UND DIE NIEDERLÄNDISCHEN MALER DES KÖNIGS RENÉ D'ANJOU

VON GEORGES H. DE LOO

Die reiche Sammlung des Herrn Richard von Kaufmann enthält ein merkwürdiges und höchst interessantes Gemälde der *Auferweckung des Lazarus*, welches bis jetzt noch ein kunsthistorisches Problem geblieben ist. Die nebenstehende Lichtdrucktafel wird eine Beschreibung unnötig machen. Woher das Bild stammt, vermag ich nicht anzugeben. Zuerst wurde es dem Albert von Ouwater zugeschrieben. Aus welchem Grunde diese Zuschreibung erfolgte, ist mir nicht verständlich, denn zwischen diesem Gemälde und dem einzig bekannten des Haarlemer Meisters (im Museum zu Berlin) finde ich gar keine nähere Beziehung, wenn man davon absieht, daß beide dasselbe historische Ereignis darstellen. Gerade diese Identität des Gegenstandes macht es um so leichter, zu konstatieren, wie verschieden beide in der künstlerischen Auffassung und Ausführung sind.

Viel zutreffender ist der neuere Hinweis auf *Nicolas Froment*, welcher von Dr. Max J. Friedlaender herrührt[1]) und, wie fast alle Bestimmungen dieses scharfsinnigen Gelehrten, auf sichere Beziehungen und wesentliche Analogien gegründet ist. Wird das Bild aus der Sammlung von Kaufmann mit dem Mittelteile des bekannten bezeichneten Triptychons von Nicolas Froment, in den Uffizien zu Florenz (Abb. 1), verglichen, so fallen gleich gewisse Ähnlichkeiten auf, welche nicht zufällig sein können. In beiden Bildern ist das Grab ähnlich gebaut mit einem wenig über den Rasen sich erhebenden Rande. In diesem Grabe sitzt Lazarus in ganz derselben Weise und Richtung, die Brust in Dreiviertelansicht und das linke Bein bis unter das Knie zeigend. Er kehrt den Kopf, fast im Profil, ein wenig nach oben. Das Leichentuch ist auf

[1]) Vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XVII, 1896, S. 207: »Die bedeutende Tafel mit der Auferweckung Lazari bei Herrn von Kaufmann in Berlin, die nur mühsam in die holländische Schule eingeordnet wurde, möchte durch eine Vergleichung mit dem Florentiner Gemälde erst verstanden werden.« Ebenda findet sich die Bemerkung: »Unter den ,altniederländischen' Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts liegt eine farbig gehöhte Darstellung der Transfiguration, die mir eine Arbeit des wunderlichen Meisters zu sein scheint.« Diese Zeichnung, die wir, um sie allgemeiner zugänglich zu machen, auf der Lichtdrucktafel bringen, gehört jedenfalls dem nächsten Schulkreise des Nicolas Froment an. Die feinere Differenzierung der einzelnen Persönlichkeiten in der Geschichte der französischen Malerei des XV. Jahrhunderts muß einer späteren Zeit überlassen werden.



DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

IN DER SAMMLUNG R. VON KAUFMANN ZU BERLIN



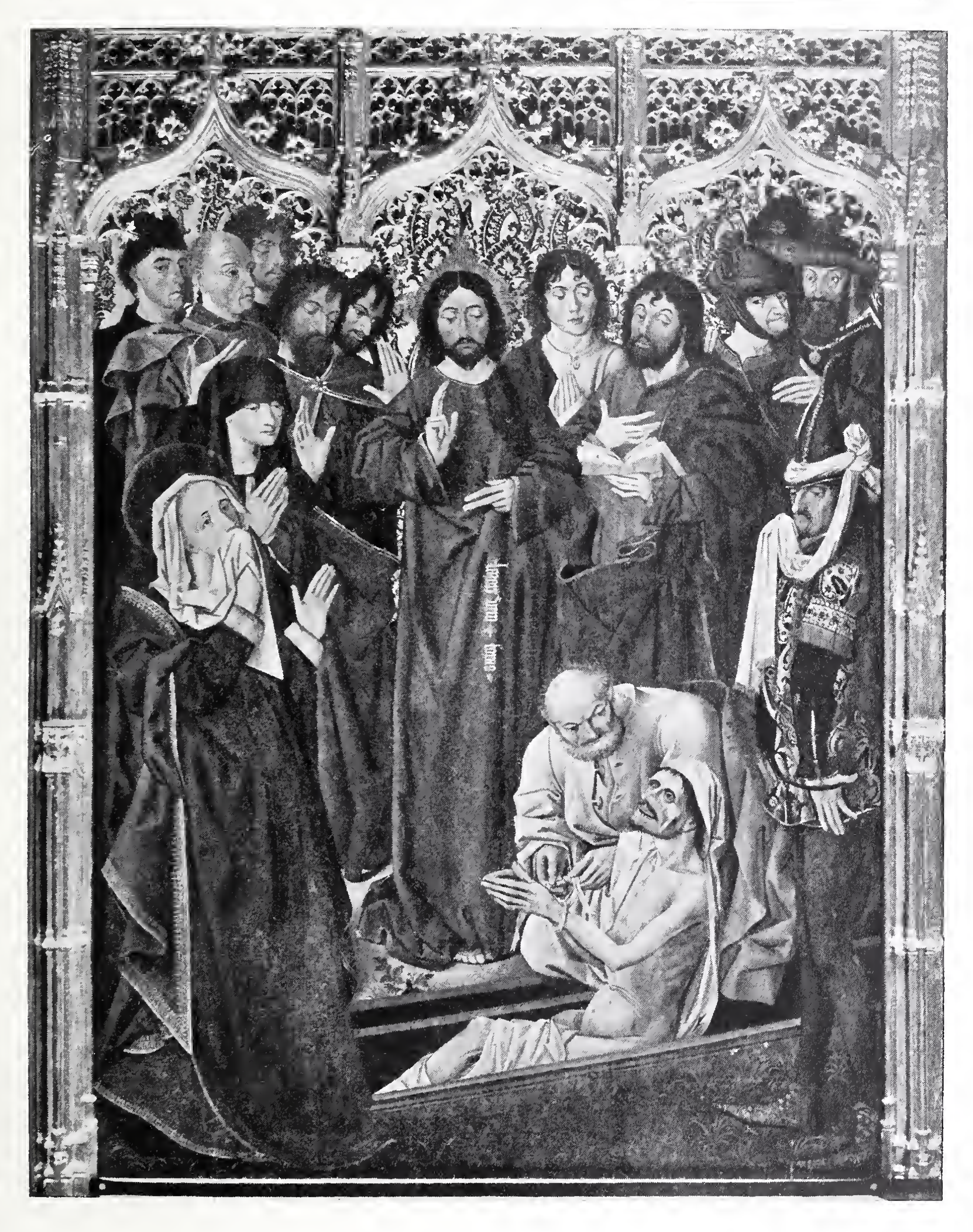


Abb. 1. NICOLAS FROMENT
Mittelteil des Lazarus-Triptychons (1461)
Im Museum der Uffizi zu Florenz

ähnliche Art über den Kopf gelegt und hängt den Rücken entlang. In beiden Fällen deckt es auch den rechten Arm und einen Teil des linken Beines. In beiden Bildern ist genau dasselbe Moment gewählt, namentlich das Motiv, daß ein Mann, der sich

tief über Lazarus beugt, die letzten Binden abnimmt, welche noch die Hände zusammenhalten. Selbst die Figur des Christus hat eine ähnliche Haltung usw.

Aus allen diesen Gründen scheint es mir zweifellos, daß zwischen diesen beiden Bildern ein Zusammenhang besteht, und ich erkenne vollkommen Dr. Friedlaenders Verdienst an, indem er diese Beziehung zuerst bemerkt und ausgesprochen hat. Dagegen kann ich seiner Meinung nicht beitreten, wenn er diese richtig beobachtete Analogie dadurch erklärt, daß er beide Bilder demselben Maler zuschreibt. Dem scheinen mir folgende Gründe zu widersprechen:

Die Behandlung sowohl der Figuren wie der Draperien ist eine durchaus verschiedene. In dem Fromentschen Bilde ist dieselbe noch ganz roh und unbeholfen; sie trägt den Charakter der Malereien, welche wir auch sonst in südromanischen Ländern finden, wo die niederländische Malweise wie eine fremde Sprache angelernt worden ist. Mit einem ebenso harten, ja barbarischen Akzent findet man diese Kunstsprache in drei Altären des Museums zu Neapel (dort »Scuola fiamminga napoletana« genannt); auch in Spanien könnte man Verwandtes aufweisen[1]); ja selbst aus dem Norden Frankreichs, aus Abbeville, dicht bei der Grenze der niederländischen Gebiete, ist uns neuerdings ein Altarwerk bekannt geworden, welches auf derselben Entwickelungsstufe zu stehen scheint. Einen völlig anderen Charakter zeigt dagegen das Gemälde des Herrn von Kaufmann, welches in einer feinen niederländischen Technik ausgeführt ist.

Nun könnte man freilich einwenden, das Triptychon der Uffizien sei eine Jugendarbeit des *Nicolas Froment* (und ich glaube, daß diese Auffassung in der Tat richtig ist); der Maler könnte sich später entwickelt haben und dann das Kaufmannsche Bild geschaffen haben. Auch wenn wir sonst keine positiven Gründe gegen diese Annahme hätten, wäre eine so vollkommene Umwandlung, welche sich auf *alle* Punkte erstrecken würde, bei einem und demselben Manne nicht anzunehmen. Aber neben diesen allgemeinen Bedenken erhebt sich von selbst ein objektiver Einwand, namentlich durch ein zweites authentisches Werk des Avignoner Meisters, und zwar sein Hauptwerk: den Altar des *Roi René* in der Domkirche zu Aix-en-Provence.

Die *Auferweckung des Lazarus* in den Uffizien ist von 1461 datiert. Die Schlußzahlung des Altarwerkes von Aix geschah im Rechnungsjahre 1475—1476. In jenen vierzehn Jahren hat Froment außerordentliche Fortschritte gemacht. Seine Entwickelung enthält ungefähr das Maximum von Veränderung, die man einem und demselben Künstler zumuten darf. Jetzt steht er auf dem Höhepunkte seines Könnens. Der Abstand ist fast wie der vom Kinde zum erwachsenen Manne. Aber so wie vom Knaben zum Manne, sind auch bei ihm gewisse Züge in diesen verschiedenen Epochen deutlich erkennbar geblieben. Man vergleiche zum Beispiel die Gesichtsbildung der jüngeren Donatoren auf der Rückseite der Flügel in Florenz mit den bartlosen Heiligen auf den Flügeln in Aix. Ebenso die Augen des Moses, hier auf dem Mittelbilde, mit denen einer ähnlich aufgefaßten, obwohl schlechter gezeichneten Figur in Florenz. Auch die schon komplizierte, unruhige Landschaft des früheren Gemäldes (Abb. 2) findet man wieder in Aix, und zwar noch stärker labyrinthartig verwickelt. Wie verschieden davon ist die äußerst einfache, ruhige Landschaft des Kaufmannschen Bildes!

Aber besonders auf die psychologische Persönlichkeit des Meisters von Avignon müssen wir die Aufmerksamkeit lenken. Man beobachte vor allem die beiden Porträte des René und der Jeanne de Laval. Wie durch und durch »méridional« zeigt sich hier der Künstler, mit welcher Entschiedenheit behauptet er Dinge, die er nicht gut weiß!

[1]) Vgl. Dr. Max J. Friedländer a. a. O.

Es darf nicht übersehen werden, daß die tatsächliche Verwandtschaft zwischen den beiden Auferstehungen nur eine äußere, rein gegenständliche ist. Nicht in dem künstlerischen »Wie« liegen die anerkannten Analogien, sondern in dem »Was«, das heißt in dem, was sich kopieren läßt, und diese Betrachtung ergibt uns meines Erachtens das richtige Verhältnis zwischen beiden: *Nicolas Froment* hat einzelne Motive des Kaufmannschen Gemäldes *nachgeahmt*!

Es läßt sich zunächst beweisen, daß das letztgenannte Bild wohl in Datum das frühere, also *noch vor 1460 entstanden* ist. Ganz am Rande des Bildes kniet der betende Donator. Er trägt das Kostüm, welches in Frankreich um die Mitte des Jahrhunderts üblich war, wie es uns zum Beispiel Jehan Fouquet in seinen frühesten Bildern wiedergibt. Für die Zeit der Entstehung entscheidend ist die eigentümliche Haarkrone mit den bis über die Ohren rasierten Schläfen. Diese seit den ersten Dezennien des XV. Jahrhunderts modische Haartracht ist in Flandern und Brabant bis nach 1450, bis gegen 1460, üblich geblieben. Man könnte dagegen einwenden, daß sie in Südfrankreich vielleicht noch später getragen wäre, wenn uns nicht gerade Nicolas Froment selber das Gegenteil bezeugte. Die geschlossenen Flügel des Altares der Uffizien (Abb. 3) zeigen uns nämlich auf der einen Seite die stehende Madonna mit dem Kinde, auf der anderen einen älteren, vornehmen Geistlichen (wohl ein Domherr aus Avignon, wenn ich das Kostüm richtig verstehe), von zwei jungen Leuten begleitet, vermutlich seinen aus früherer Ehe behaltenen Söhnen. Der Domherr ist kahl, hat aber gerade an den Schläfen noch genug Haar, um zu beweisen, daß diese nicht rasiert sind, und die jungen Männer tragen schon die über Stirn und Ohren nach vorn gekämmten Haare, wie bald nachher auch im Norden Mode wurde. Es ist demnach das Bild der Sammlung von Kaufmann unzweifelhaft *älter* als dasjenige in Florenz, und dieses allein wäre genügend, um uns auf das richtige Verhältnis zwischen beiden hinzuweisen: das Verhältnis vom Vorbild zur teilweisen Nachahmung.

Kommen wir nun zu unserer ersten Frage zurück, nach dem Ursprung des Berliner Gemäldes. Selbst wenn wir wissen, daß Froment es gesehen und studiert hat, ist damit diese Frage noch lange nicht gelöst. Ist das Bild als von einem französischen oder von einem niederländischen Maler herrührend anzusehen? Wie ist im letzteren Falle zu erklären, daß das Bild um 1460 im Südosten von Frankreich sich befand, wo es einem dortigen Maler zum Vorbild wurde? Vor kurzer Zeit habe ich einen großen Teil des Rhonetals durchreist und dort manche Reste einheimischer Kunst gefunden, nichts aber, das irgendwelchen Schulzusammenhang mit dem besprochenen Gemälde annehmen ließe, nichts, das der niederländischen Malweise so nahe stände; infolgedessen bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß der Maler höchstwahrscheinlich ein Niederländer war.

Der damalige Landesfürst, René d'Anjou, der so populär gebliebene »bon roi René«, war bekanntlich ein schwärmerischer Gönner und Liebhaber der Kunst, und zwar ganz besonders der flämischen Malerei. Leicht denkbar ist es daher, daß er aus Flandern ein Gemälde gekauft oder viel eher dort bestellt hätte, denn der hl. Lazarus sowohl wie die hl. Magdalena waren besonders beliebte provenzalische Heilige. Allein gegen diese Auffassung spricht schon die Anwesenheit auf dem Bilde eines nicht mit René identifizierbaren Donators.

Es liegt aber auch meines Erachtens eine andere Vermutung viel näher: daß wir hier ein Gemälde von einem der niederländischen Künstler vor uns haben, welche der Roi René an seinen Hof gerufen hatte. Von diesen sind zwei urkundlich wohlbekannt: *Barthélemy de Clerc* arbeitete bereits 1447 im Schlosse zu Tarascon und scheint später



Abb. 2. NICOLAS FROMENT
Innenseite der Flügel des Lazarus-Triptychons (1461)
Im Museum der Uffizi zu Florenz

der angesehenste unter den Malern des Königs geworden zu sein; *Copin Delf* malte schon 1456 ein Gemälde für die Königin Jeanne de Laval.[1]) (Der Name des letzteren

[1]) Archives de l'Art Français t. VI, p. 67.



Abb. 3. NICOLAS FROMENT
Außenseite der Flügel des Lazarus-Triptychons (1461)
Im Museum der Uffizi zu Florenz

scheint auf einen holländischen Ursprung zu deuten, und so würden wir doch wieder dem Albert van Ouwater etwas näher rücken.)

Die Vermutung, daß unsere Auferstehung des Lazarus von einem in Frankreich tätigen Niederländer gemalt wäre, wird durch die Analyse des Bildes selbst nicht wenig gestützt.

Während die sorgfältige Technik und manche künstlerischen Merkmale auf eine niederländische Hand weisen, haben dagegen die Typen der Männer sowohl wie die der Frauen entschieden französisches Gepräge. Dasselbe gilt von der Architektur der Stadtmauer und Türme; man bemerke unter anderen Eigentümlichkeiten die nach oben ausgeweiteten Zinnen der Rundtürme, wofür ich in den Niederlanden kein Beispiel kenne.

Endlich ist auch die Landschaft mit den zerstreuten Büschen keinem bekannten niederländischen Typus verwandt, wohl aber der Landschaft auf französischen Bildern.

Gehen wir nun von Avignon das Rhone- und Saonetal hinauf nach dem benachbarten Burgund, so lassen sich neue Anknüpfungspunkte nachweisen.

Infolge der politischen Vereinigung mit den Niederlanden unter den burgundischen Herzögen war diese Gegend ganz besonders mit niederländischen Einflüssen durchdrungen. Nicht nur hat hier die lokale Kunst einen stärkeren niederländischen Charakter als irgendwo sonst in Frankreich, sondern daneben haben hier zur Zeit Philipps des Guten auch Künstler rein niederländischer Bildung gearbeitet, wie das u. a. das große vorzügliche Wandgemälde der Kreuzigung in der Notre-Dame-Kirche zu Dijon (dem Stile nach von einem bedeutenden Rogier-Schüler) klar genug beweist. Eine Übermittelung der künstlerischen Vorbilder von Burgund aus nach der Provence hat daher nichts Unwahrscheinliches.

In Beaune, wo der große Kanzler Nicolas Rollin sein Hospital stiftete, ließ einer seiner Söhne, Jean Rollin, der seit 1436 Bischof von Autun war, eine Seitenkapelle der Notre-Dame-Kirche reich mit schönen Wandmalereien schmücken, in denen man sein sprechendes Porträt erblickt. Die ganze Rückwand der Kapelle nimmt eine große Darstellung der Erweckung des Lazarus ein. Der Zusammenhang dieser Darstellung mit den beiden oben besprochenen Bildern des gleichen Motivs ist nur ein loser: die Stellung des segnenden Christus ist eine andere, und die Details des Lazarus stimmen gleichfalls weniger überein; aber auch hier findet man dieselbe Haltung des Lazarus, welcher in gleicher Weise in seinem Grabe sitzt; auch hier ist gerade der Moment gewählt, wo ein Mann sich hinüber beugt und die letzten Binden von den Händen des Auferweckten losmacht. Diese Ähnlichkeiten können nicht zufällig sein, wenn man bedenkt, auf wie viele verschiedene Weisen der Vorgang abgebildet worden ist. Der Stil ist aber ein ganz anderer, von der niederländischen Tafelmalerei verschiedener. Viel eher erinnert mich diese Malerei, welche übrigens von einem tüchtigen Künstler herrührt, an gewisse Tapisserien.

Endlich sei noch auf eine andere Beziehung zu Burgund hingewiesen. Auf einem der Höhepunkte der Côte d'Or erhebt sich die einst prachtvolle, jetzt arg verfallene Burg Châteauneuf-en-Auxois, errichtet von dem berühmten Staatsmanne Philippe Pot, Seigneur de La Roche (1428—1494), dem vertrauten Ratsherrn und Gesandten Philipps des Guten und Karls des Kühnen, später, nach der Vereinigung von Burgund mit der französischen Krone, auch Vertrauensmann von Ludwig XI. und Karl VIII. Die Schloßkapelle ist geschmückt mit Wandmalereien, welche in Nischen die großen Figuren von Christus und den zwölf Aposteln darstellen. (Leider sind dieselben durch Nachlässigkeit mit Zerstörung bedroht.) Über der Eingangstür sieht man den segnenden Christus; er zeigt einen ähnlichen Typus wie der Christus auf dem Kaufmannschen Bilde, namentlich eine seltene und auffallende Eigentümlichkeit: der obere Teil des Kopfes mit besonders hoher, runder, freier Stirn ist sozusagen eiförmig von einem schmalen Streifen Haare umrahmt. Ich weise auf die Eigentümlichkeit nur vom ikonographischen Standpunkte aus hin, denn die Wandmalerei auf Châteauneuf scheint mehrere Jahre jünger



NICOLAS FROMENT (?)

DIE VERKLÄRUNG CHRISTI

WEISZ UND FARBIG GEHÖHTE SILBERSTIFTZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN



zu sein als das Bild; wahrscheinlich ist sie erst nach 1477 entstanden, als Philippe Pot von Ludwig XI. zum Grand-Sénéchal von Burgund ernannt wurde.

Aus allen hier zusammengestellten Gründen glaube ich den Schluß ziehen zu dürfen, daß die Auferweckung des Lazarus in der Sammlung von Kaufmann, welche dem Nicolas Froment als Vorbild gedient hat, eins der seltenen Überbleibsel der nach Frankreich übergesiedelten niederländischen Kunst ist, und zwar entweder (was ich für das Wahrscheinlichste halte) in der Provence oder in Avignon von einem der niederländischen Künstler aus der Umgebung des René d'Anjou, oder in dem benachbarten Burgund von einem zur Zeit Philipps des Guten dort ansässigen Niederländer gemalt worden ist.

Wenn einmal die Geschichte der französischen Malerei des XV. Jahrhunderts, die bis jetzt kaum in Angriff genommen ist, mittels ausgedehnter photographischer Publikationen besser bekannt sein wird, so werden sich sehr wahrscheinlich noch andere Vergleichungspunkte ergeben, und die hier dargestellten Beziehungen näher bestimmen lassen. Inzwischen dienen unsere Ausführungen vielleicht dazu, zu zeigen, daß zur Bearbeitung dieses wichtigen Abschnittes der Kunstgeschichte die Materialien weit weniger fehlen, als man allgemein (auch in Frankreich) zu glauben pflegt, sondern einfach unveröffentlicht und unbenutzt daliegen.

Später hoffe ich auch ein anderes, weit bedeutenderes Erzeugnis franko-niederländischer Kunst besprechen zu können, den sehr merkwürdigen *Englischen Gruß* der Magdalenen-Kirche in Aix-en-Provence, bei welchem der Gedanke an einen der »peintres flamands« des René d'Anjou gleichfalls in Betracht kommt.[1])

[1]) Siehe Kunsthistor. Gesellschaft f. Photogr. Publikationen, 9. Jahrg., 1903, Taf. XXVII.

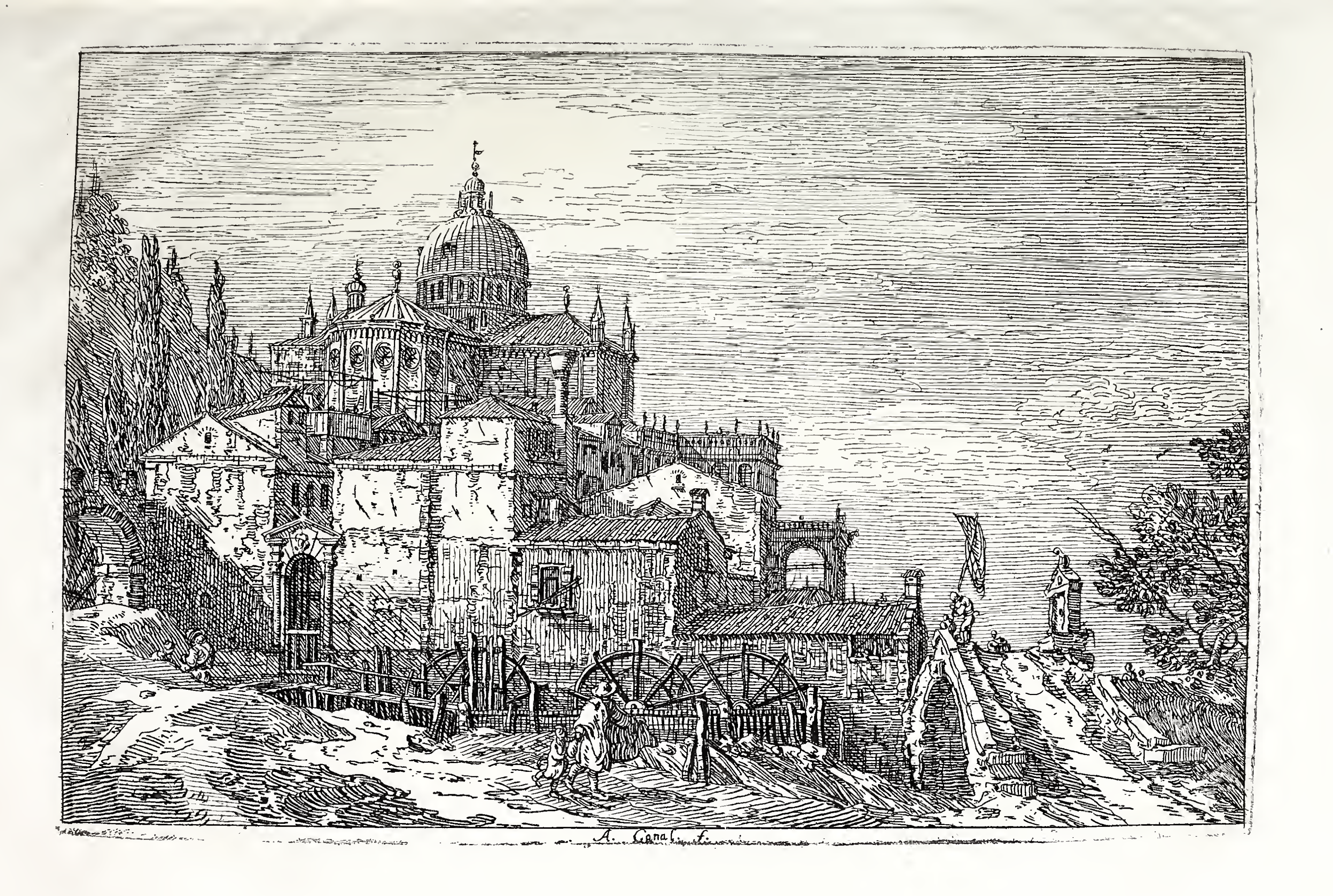
NOTIZ

EINE UNBESCHRIEBENE RADIERUNG CANALETTOS

Von den radierten Veduten des Antonio Canal war bisher nur bekannt, was er selbst in Buchform herausgegeben hat. Das ist eine Folge von 31 Ansichten mit dem Titel: Vedute altre prese da i luoghi altre ideate und einer Widmung an den englischen Konsul bei der venezianischen Republik Joseph Smith. Diese Ausgabe ist ohne Datum, nur eine der Radierungen (es ist Nr. 13 des Verzeichnisses von Rudolf Meyer) trägt auf dem Giebel eines Hauses neben den Initialen des Künstlers die Jahreszahl 1741.

Die Kenntnis von der Radierkunst Canalettos wird in erfreulicher Weise vermehrt durch einen Sammelband seiner Radierungen, den der verstorbene Geheimrat Lippmann vor etwa Jahresfrist im Londoner Kunsthandel für das K. Kupferstichkabinett erworben hat. Der Band enthält außer einer Zeichnung Canalettos (einen nicht benutzten Entwurf zum Titel für die Gesamtausgabe) die bekannten 31 Radierungen, dabei aber eine Anzahl bisher nicht beschriebener, wahrscheinlich also ganz unbekannter früherer Plattenzustände. Sodann aber findet sich in dem Band eine neue unbekannte, im Unterrand bezeichnete Radierung, die den bisherigen 31 demnach als 32. anzureihen ist. Sie ist diesen Zeilen in einer getreuen Nachbildung der Reichsdruckerei beigegeben. In der reichen Klosteranlage am Berg wird eine bestimmte Örtlichkeit nicht gezeigt, das Blatt scheint vielmehr zu den »ideate vedute« zu gehören, die der Titel der Buchausgabe erwähnt. Der Gruppe der kleineren Ansichten läßt sich die neue gut beifügen.

Die Anregung zum Radieren hat dem Canaletto wohl Luca Carlevariis gegeben, Friedrich Lippmann hat diese Vermutung zuerst ausgesprochen (Der Kupferstich, 2. Aufl., S. 185). Aber zu der ersten Anregung kamen noch andere Faktoren, die den besonderen Radierstil des Canaletto gebildet haben. Seine Technik läßt wohl erkennen, daß sie von den Arbeiten seines Alters- und Stadtgenossen Giovanni Battista Tiepolo beeinflußt wurde. Vielleicht auch gab der ältere Piranesi das Beispiel, der freilich gegen 20 Jahre jünger ist als Canal, aber schon um das Jahr 1740 zu radieren anfängt. J. S.



ANTONIO CANALE, GEN. CANALETTO

UNBESCHRIEBENE RADIERUNG

IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI



DER BAUMEISTER DES TRIUMPHBOGENS IN NEAPEL

VON WILHELM ROLFS

Bis zum Jahre 1889 stand der Triumphbogen Alfons' I. von Aragon in seinem traurig verwahrlosten und verstümmelten Zustande den Blicken seiner Bewunderer unverhüllt da. Seitdem umgibt ihn ein undurchdringliches Balkengerüst: es ist inzwischen selbst so baufällig geworden, daß man verbieten mußte, es zu besteigen. So ist dies Werk, die »früheste Schöpfung der Renaissance, welche die antiken Ordnungen im vollen Reichtum ihrer Formen und der vegetabilischen Ausdeutung, die sie ihren Gliedern verliehen.., prangen läßt«, für den Reisenden tot, für den Kunstfreund unerreichbar; nur die Forschung beschäftigt sich weiter damit, um der Frage nach seinem *künstlerischen Urheber* auf den Grund zu kommen.

Neuerdings hat *Ettore Bernich*, der verdienstvolle und fleißige Baumeister, der im Auftrage der Regierung an der Erhaltung der Kunstdenkmäler Süditaliens beschäftigt ist und mit großem Verständnis S. Klara in Neapel, den Dom von Bitonto, Ruvo, St. Nikolaus von Bari u. a. m. ausbessert, die Behauptung aufgestellt, der Entwurf des Neapler Triumphbogens stamme von *Leon Battista Alberti.*[1])

Um hierüber zu einer Entscheidung zu kommen, ist es nötig, die Geschichte des Baues, soweit sie urkundlich festzustellen ist, kurz zu wiederholen.

Am 2. Juni 1442 drang Alfons V. von Aragon in Neapel ein. Dem Sehnen und der Hoffnung des lang gequälten Volkes, mit dem glänzenden Eroberer im Laufe der Zeit dauernd ein tüchtiges einheimisches Herrschergeschlecht zu gewinnen, entsprang der Wunsch, den König, nunmehr Alfons I., in einem prächtigen Triumphzuge in die ihm zujubelnde Stadt einziehen zu sehen. Der Gedanke, den siegreichen Helden nach alter römischer Sitte zu ehren, lag in der Luft; die Auflebung der Antike regte schon ihre Schwingen mit gewaltiger Kraft. Er zündete, und das Volk selbst gab sich ihm mit begeistertem Eifer hin: Von 596 Personen, Adligen und Bürgern, wurden über 1900 Dukaten zusammen gebracht, die helfen sollten, die Kosten des Zuges zu decken.. Am 26. Februar 1443 hielt denn auch der König wie ein römischer Triumphator (»ad uso di Roma«) seinen prunkvollen Einzug: nicht durch ein Tor, sondern durch eine breite Mauerbresche daneben, zog er auf reich vergoldetem, mit sechs Schimmeln[2]) bespanntem Triumphwagen, den man noch bis 1580 in St. Lorenz über der Haupttür aufzubewahren imstande war, inmitten seiner Edlen und des jubelnden Volkes in

[1]) Napoli Nobil. 1903. S. 114 ff., S. 131 ff.

[2]) Nach Facius De Rebus gestis ab Alphonso I Libr. X, Lugduni 1560, S. 185, quatuor eximii candoris equi, quos unus aeque albus praecedebat.

die Stadt ein, durchquerte sie am Dome vorbei in ihrer Länge und Breite und endete den Zug an der alten Residenz, dem *Kapuauer Schloß*. Die *Neue Burg* der Anjoinen lag ja außerhalb der Stadt und in Trümmern: Alfons selbst ließ es eine seiner ersten Sorgen sein, sie neu zu errichten. Nun erzählt sein Vertrauter, Biograph und »Leibschöngeist« *Anton Beccadelli*, der Humanist von Palermo, der uns den auf eigner Anschauung beruhenden, aber schöngeistig gefärbten Bericht (1455) vom Einzuge des Königs hinterlassen hat, dieser sei mitten durch die bereits angefangenen Grundmauern seines Triumphbogens gezogen. Dies ist unmöglich, soweit es sich um den Torbogen an der Neuen Burg handelt. Denn hier begannen die ersten Erneuerungsarbeiten, die im Wegräumen von Schutt werden bestanden haben, allerfrühestens im Juli 1443, die Errichtung des Bogens selbst aber nicht vor 1451. Obgleich man nun anführen mag, daß der geistvoll oberflächliche Panormite es auch sonst mit derartigen Behauptungen nicht eben genau nimmt, die bildende Kunst spielt bei den Humanisten Neapels überhaupt eine sehr nebensächliche Rolle, so dürfte der Sache immerhin ein Körnchen Tatsächlichkeit zugrunde liegen. Und dieses finde ich darin, daß der König auf dem Wege, den er nahm, vielleicht einen römischen Triumphbogen aus vorläufigem, unedlem Baustoffe durchfuhr, daß dieser Bogen das Modell bildete, nach dem man ein großartiges Siegestor in Stein errichten wollte, und daß vielleicht die Grundlage dazu schon gelegt war. Jedenfalls versammeln sich am 28. Februar 1443 die Behörden der Stadt in feierlicher Sitzung zu St. Lorenz und beschließen die Errichtung eines Triumphbogens zu Ehren Alfons' und zur Erinnerung an seinen Einzug. Hieraus mag auch der Widerstreit der Meinungen über den Urheber des Gedankens eines Triumphbogens entspringen: Die Einen, *Collenuccio, Summonte*, schreiben ihn »dem Volke«, die Anderen, *Beccadelli, Fazio, Pandone*, dem Könige zu. Vermutlich haben beide Teile recht: der erste Bogen, durch den er zog, gehörte dem Volke; der Zweite, den er sich an der Neuen Burg errichtete, dem Könige. Wer aber auch immer den Gedanken zuerst ausgesprochen und der Verwirklichung nahe gebracht hat: er war nichts als die Ausspinnung des lebendig sich ausbreitenden Grundgedankens der Auflebung überhaupt, die antike Welt, so wie sie in ihren zahlreichen Trümmern der Zeit vor Augen lag, mit allem, was drum und dran war, in die Gegenwart zu übertragen.

Dort, wo vermutlich der dem Festplane entsprungene vorläufige Siegesbogen stand, vor der Hauptkirche des hl. Jänner, an der Domfreiheit, super grados marmoreos majoris ecclesiae sollte auch der dauernde errichtet werden. Er war also durchaus im Sinne eines freistehenden römischen Bogens gedacht, über Stufen, etwa wie der Bogen Trajans in Ancona. Um den Verkehr möglichst wenig zu hindern, gab man ihm die weite Öffnung des Titusbogens. Ein nahes Vorbild hatte man auch im Trajansbogen zu Benevent: nur einen von diesen brauchte man ja getreu nachzubilden, um den Wunsch nach der Wiederbelebung der antiken Welt in lebendiger Weise erfüllt zu sehen.

Aber, so heißt es weiter, durch den Bau würde das Haus des alten Kriegsveteranen *Nikolaus Maria Bozzuto*, den Alfons hochschätzte, beeinträchtigt worden sein; und *daher* habe der König von dieser Stelle abgesehen und den Bogen vor die Eingangspforte der Neuen Burg verlegt. Man kann sich die Sachlage nicht mehr ganz klar vorstellen; auch klingt die Geschichte nicht eben sehr wahrscheinlich. Immerhin läßt sich nunmehr eine Reihe von Tatsachen ins Auge fassen. Zunächst kommt der ursprünglich gedachte, freistehende römische Triumphbogen, wie ihn die *Stadt* dem Könige zu errichten geplant hatte, innerhalb ihrer Mauern, vor

dem Hauptgotteshause Neapels, *nicht* zur Ausführung.[1]) Vielleicht war wieder einmal, wie so oft schon in der leicht erregbaren Stadt, die Begeisterung ebenso schnell verraucht, wie sie gekommen war; vielleicht fehlte es, wie ebenso häufig, an den beträchtlichen Mitteln; vielleicht gefielen dem Könige weder die Stelle, an der er stand, noch der Bogen selber: kurz, er *bestimmt* nun einen Platz außerhalb der Stadt, und zwar einen recht ungeschickten; denn hier am Eingange einer festen Burg mußte das Bauwerk seine ursprüngliche Eigenart als reines Siegestor ebenso einbüßen wie die des freistehenden Triumphbogens. Hier galt ein Tor in erster Linie dem Zwecke der Verteidigung des Engpasses, den ein Burgeingang bildet. Es war offenbar eine dilettantenhafte Verlegenheitsbestimmung, und man kann, ohne Widerspruch zu erfahren, behaupten, daß so der Zwitterzweck, dem nun der Bau dienstbar gemacht wird, von Anfang an seine künstlerische Form bedingt und beeinträchtigt hat. Und wenn nun die Künstler später aus dem Vollen einer königlichen Kasse und dem Reichtum ihrer künstlerischen Begabung schöpfend, getrieben von dem Ehrgeize, die neuen Gedanken der Auflebung in der üppigsten Weise zur Geltung zu bringen, ihr Werk rein als ein Prunkstück spielender Phantasie auffaßten: so stehen ihm hart zur Seite die schweren schwarzen Türme der Kritik, die ihnen zurufen, daß ihr glänzendes, lachendes, künstlerisches Spiel *an dieser Stelle* eine an hellen Unsinn grenzende Verirrung bedeute!... Was immer geschehen sein mag, der Triumphbogen der Stadt kommt nicht zur Ausführung. Dann hört man acht Jahre von dem Plane überhaupt nichts mehr, und schließlich wird er lediglich aus Mitteln des königlichen Schatzamtes an der ungeschickten Stelle errichtet, wo er noch heute steht.

Schon hieraus ergibt sich, daß es mit der einfachen Frage nach dem Meister »des Entwurfes« vom Bogen Alfons' I. nicht getan ist. Vielmehr erstehen gleich drei Fragen, die beantwortet sein wollen: Wer hat den Bogen am Dom entworfen? Wer den ausgeführten an der Neuen Burg? Endlich: wird vom einen zum andern etwas hinüber genommen, besteht zwischen beiden ein künstlerischer Zusammenhang?

Wir führen die Baugeschichte des Bogens weiter, ehe wir auf Bernichs Stellung zu diesen Fragen eingehen.

Das Jahr 1451 bildet den Abschluß der Vorgeschichte des Denkmals. Wir werden annehmen müssen, daß in der Zeit 1443—1451 der Gedanke im allgemeinen ruhte. Der ursprüngliche Entwurf, vielleicht auch ein Modell, bestanden vielleicht noch. Möglicherweise wurde auch an der Ausführung einzelner Bildwerke gearbeitet, ehe der König die endgültige Entscheidung über die Aufstellung traf. Sie ging Hand in Hand mit dem Entschluß, den Neubau der in Trümmern liegenden Neuen Burg nunmehr ernsthaft zu beginnen. Dieser Entschluß kam 1451 zur Ausführung und findet seinen

[1]) Wie wenig gut der König noch mit der Stadt stand, erhellt aus Beccadellis Erzählung: Neapolitani cum in honorem Alphonsi Aragonii arcum triumphalem aedificare vellent, et quo satis spatii haberent, Nicolai Mariae Baruti (sic) magnanimi et strenui equitis domum diruere conaretur. *Rex stultum civium facinus incusavit, dicens: Non tanti se facere aedificia ventis et tempestatibus exposita, ut ob id veteris amici, cujus operam strenuam non semel in bello expertus esset, domum destruere cupiat.* Panormit. (*Joan. Iac. Grasseri* Itinerarium, Basil. 1624). Es klingt wie die wörtlichen unmutigen Einwendungen des Königs selbst. Möglich, daß dieser bei den häufigen Erdbeben einen freistehenden, Wind und Wetter ausgesetzten Bogen für unsicher hielt; darin würde ihm schon das Jahr 1456 recht gegeben haben, als eine furchtbare Erschütterung 60000 Menschen den Tod und vielen öffentlichen Gebäuden Zerstörung und Beschädigung brachte. Der brave Bozzuto allein wird schwerlich der Grund für die schroffe Haltung des Königs gewesen sein.

Ausdruck in dem Vertrag, den der Hof am 19. April dieses Jahres darüber mit vier Maurermeistern von La Cava abschließt.

Welche Künstlerarbeiten für den Triumphbogen fallen in die Vorgeschichte von 1443—1451?

Summontes des Älteren bestimmte Angabe in dem berühmten Briefe an *A. Michiel* vom Jahre 1524, der Bogen sei vor »ungefähr 80 Jahren« von *Franz Schiavone*, d. h. *Franz Laurana*, errichtet, führt uns diesen Künstler als bereits gegen Ende der vierziger Jahre in Neapel anwesend vor. Von anderer Seite erfahren wir darüber nichts, auch wissen wir nicht, ob und in welcher Weise er sich mit Arbeiten für den Triumphbogen beschäftigte. *Donatello*, der von 1443—1453 in Padua am Gattamelata arbeitet, erhält zu gleicher Zeit den Auftrag, ein Reiterstandbild des Königs aus Erz für den Triumphbogen zu schaffen: welch andern Sinn kann dies haben, als den, daß man, vorläufig wenigstens, noch an dem freistehenden Bogen festhielt, der mit einem Erzbilde des Königs gekrönt werden sollte? Noch 1458, dem Todesjahre des Königs, das, wie wir sehen werden, einen andern Wendepunkt in der Baugeschichte des Denkmals bezeichnet, hält Donatello sich urkundlich mit seinem Schüler *Andrea von Aquila* in Neapel auf. Aber von seiner Arbeit wurden nur das Hilfsmodell fertig und der herrliche Pferdekopf aus Erz, den einst auch Goethe als antik bewunderte, und der noch heute das Neapler Museum ziert.[1]) Andrea ist nicht unter den Schülern Donatellos, die in Padua genannt werden: möglicherweise war er schon jetzt in Neapel, aus dem er sich 1458 fortsehnt, als *Peter Martino von Mailand* mit seiner Künstlerschar die führende Stimme beim Denkmalsbau an sich gerissen hat... Neben Franz Laurana und, vielleicht, Aquila tauchen nur zwei Künstlernamen von Bedeutung in dieser Zeit der Vorgeschichte auf. Im Jahre 1446 setzt Alfons dem betagten Maler *Viktor Pisano, il Pisanello*, ein Jahreseinkommen aus; 1447—1449 schneidet Viktor eine Münze mit dem Kopfe Alfons und mit den gleichen Wappentieren wie am Bogen, den schönen Greifen. Bernich betraut ihn deshalb auch mit der Bauleitung; sei er doch auch an der Kirche des hl. Franz in Rimini, *Leon Battista Albertis* Werk, beschäftigt gewesen. Auch gibt er ihm, wenigstens teilweise, das große Flachbild mit dem Triumphzuge des Königs an der Attika des Bogens: *alles dies wird aber nicht genügend bewiesen.* Kein Wort findet sich urkundlich darüber, ob und wie Viktor Pisano mit dem Bau des Triumphbogens zu tun gehabt habe: er stirbt 1451. Noch dunkler ist die Tätigkeit des *Äneas Pisano*, den Alfons 1449, worin er sich nie zu viel tut, in den höchsten Lobeserhebungen preist, und dem er das hohe Gehalt von 400 Dukaten bewilligt, da er »in seiner Kunstfertigkeit keinem Früheren bei irgendeinem Volke zu irgendeiner Zeit nachsteht«. von Quast (Schulz, Denkm. III. S. 117. Anm. 1) vermutet daher Äneas = Viktor.

In dem Dämmern dieser Vorgeschichte des Baues bis 1451 erscheinen nur zwei Tatsachen, die man als wahrscheinlich wird annehmen dürfen: einmal, daß es zur Ausführung eines bestimmten Planes oder eines neuen Entwurfes nicht kam, und die mit Einzelarbeiten beauftragten Künstler, wie Donatello, also wohl an dem eines freistehenden Bogens mögen festgehalten haben; ferner, daß, *wenn Summonte recht hat*, der als Verfasser des zweiten Entwurfes genannte Laurana schon von Mitte bis Ende der vierziger Jahre des XV. Jahrhunderts in Neapel anwesend gewesen sein muß (1524 weniger »ungefähr 80 Jahre« = 1445—1450).

[1]) Donatellos Urheberschaft ist strittig: sie ist hier von nebensächlicher Bedeutung.

Mit dem Jahre 1451 beginnt Alfons' Neubau: die Maurermeister von La Cava werden berufen; der Uhrmacher und Mechaniker *Wilhelm Monaco* von Paris, der sich zu einem unschätzbaren Festungsbaumeister, Erzgießer und Zeugmeister entwickelt, wird vom Könige mit einem Gehalte von 400 Golddukaten an seinen Hof gezogen: 31. Dezember 1451. Man kann nicht annehmen, daß dieser praktische Kopf dem Könige geraten haben sollte, den Prunkbogen an die Stelle vor das Eingangstor zu setzen. Entweder war dieser Entschluß schon gefaßt, oder, was ebenso wahrscheinlich ist, der Entwurf zu einem so reichen Kunstwerke *vor einem Burgtor* war noch nicht vorhanden, oder beides. Das erstere erhellt klar aus dem Vertrage mit den Maurermeistern von La Cava: ein Triumphbogen soll vor dem alten Eingangstor errichtet werden. Es scheint, daß außer einem — dem nach der Burg dell' Ovo zu gerichteten — noch keiner der mächtigen fünf Türme aufrecht stand. Der Vertrag setzt fest, daß der gesamte Neubau in dreißig Monaten für 41000 Dukaten vollendet sein muß. Die Meister werden die beiden Türme vor dem Eingangstor der Burg außen ganz in Peperin und innen so an den Fenster- und Türeinfassungen aufbauen. Ferner verfertigen sie an den beiden Türmen des Tores lo poio, also das Podium, und lo grado, den Sockel?, *und alle die andern Dinge, die zwischen den besagten beiden Türmen nötig erscheinen, ausgenommen die Marmorarbeiten und den Bodenbelag:* genannt wird der Bogen noch nicht.

Hieraus ergibt sich, daß die Maurermeister mit dem übrigen Bau der Burg auch den *Rohbau* des Triumphbogens übernehmen, alles übrige, die künstlerischen Marmorarbeiten überlassen sie den Bildhauern, den Bodenbelag den Pflasterern. Der Rohbau konnte nur beginnen, einmal, wenn die beiden Türme standen, und dann, wenn ein Plan für den Bogen selbst vorhanden war, oder endlich: es konnte zugleich mit dem Turmbau wenigstens der Rohbau für das untere Stockwerk des Bogens in Angriff genommen werden, wenn man sich an die Weite des ursprünglichen Bogens hielt. So scheint man in der Tat verfahren zu haben, denn es ist auf den ersten Blick einleuchtend, daß dieser Bogen an dieser Stelle eine sonst in künstlerischer wie militärischer Beziehung *zu große Öffnung* hat; sie stammt eben noch von dem ersten Entwurf des freistehenden Bogens und findet ihre Kritik einmal in dem Steinsockel, den die Baumeister ihm ganz unbefangen unterlegen, um ihn zu verengern, dann auch in dem rückwärts dem Hofe zu gelegenen Tor, das eine viel engere, zweckmäßige Öffnung hat. Kann man sich für ein Burgtor etwas Widersinnigeres denken als diese Anlage, die ungewöhnlich weit nach außen, d. h. also dem Angreifer zu, sich öffnet, dann eine Art kleinen Hofes bildet und nun erst zu einer zweckmäßigeren Toranlage übergeht?

Wie immer sich die Sache verhalten haben mag: jedenfalls scheint der Bau nicht in den vertragsmäßigen dreißig Monaten vollendet gewesen zu sein; um so weniger brauchen wir dies für unsere Türme und den Rohbau des Bogens anzunehmen. War die Fristüberschreitung eine Schuld des Königs, so sollte vertragsmäßig die Frist verlängert werden; im andern Falle unterwarfen sich die Meister dem königlichen Entscheide. Wurde aber die Frist verlängert, so mußte auch das Jahresgehalt, das für die Meister neben den 41000 Dukaten für den Bau zu zahlen war, fortlaufen. Die Frist würde am 1. November 1453 beendigt gewesen sein; aber schon am 14. September d. J. stellt es sich heraus, daß der König nicht so schnell bauen kann, wie er wohl beabsichtigte. Er setzt daher den Meistern von La Cava, es sind allerdings nur mehr zwei, ein Jahresgehalt von 24 Karlinen aus, und die Bestätigung dieses Vertrages durch *Ferdinand I.* am 29. Juni 1458, zwei Tage nach

dem Tode des Königs, beweist uns, daß auch jetzt noch dringliche Maurerarbeiten, wohl Schutzwerke zur Verteidigung des in seiner Sicherheit bedrohten, um seinen Thron bangenden Nachfolger Alfons' an der Burg vorgenommen werden. Mußte doch denen gegenüber auch die Vollendung des Triumphbogens zurücktreten.

Aus diesen Umständen und auf Grund der Tatsache, daß mit Beginn (oder doch Mitte) des Jahres 1455 und bald darauf eine ganze Schar von Künstlern, Bildhauern, nach Neapel übersiedeln, schließen wir, daß *erst jetzt* die Türme wie auch der Rohbau des Bogens im wesentlichen fertiggestellt waren. Dann muß aber auch ein Plan dafür vorhanden gewesen sein, und da die Einheitlichkeit des Bogens selber bis zur Höhe des dritten Stockwerkes, dort, wo die vier Nischen beginnen, reicht, so halten wir dafür, daß wenigstens bis hier Türme und Rohbau vollendet waren. Ist dies der Fall, so wäre also der Entwurf für den Bogen in den Jahren von 1451 bis 1454 entstanden, und die nach 1454 eintreffenden, naturgemäß erst *nach* Vollendung des Rohbaus berufenen Künstler, die nun die Bekleidung und Ausschmückung des Bogens ausführen sollen, kommen für den Entwurf selbst nicht mehr in Betracht.

Mit diesem Zeitpunkt beginnt die dritte Periode des Baues, die bis 1458 reicht.

Als Erster erscheint *Peter Martino von Mailand*, auch Peter von Como, Peter Johann von Como, Peter von Varese, Peter der Mailänder usw. genannt, gebürtig aus Viconago im Varese, Diözese Como. Wir sind über seine bisherige Tätigkeit gut unterrichtet: er hat sich in Siena, Orvieto, Rom längst die Sporen verdient, mit *Michellino von Pisa* unter Donatello in Padua gearbeitet, ist in Orvieto mit *Isaia von Pisa*, in Rom mit dessen bedeutendstem einheimischen Bildhauer *Paul Taccone di Mariano von Sezze*, kurz *Paul Romano* genannt, bekannt und befreundet geworden. Laut den Belegen der Rechnungskammer des Königs Alfons wird am 31. Januar 1456 die Miete für das Haus bezahlt, das er in Neapel bewohnt, und zwar vom 11. Januar 1455 bis dahin 1456. Mögen ihm nun auch noch Zahlungen in *Rom* gemacht werden: wir dürfen annehmen, daß er mit dem Jahre 1455 seinen Hauptwohnsitz nach *Neapel* verlegte, um dort sofort an den Bauten der Neuen Burg als Verfertiger von Ymatges, also Bildhauerarbeiten, teilzunehmen. Hier findet er bereits einen andern Künstler vor (neben den oben genannten), nämlich einen sonst unbekannten Toskaner *Dominik von Montemignaio*[1]), der am 20. Juli 1455 70 Dukaten erhält für ein Brustbild des Königs in Marmor »nach dem Leben« (jetzt in Wien) und für ein Marmorbild St. Johannis des Täufers. Da diese Arbeiten fertig werden abgeliefert worden sein, so ist die Tätigkeit des Künstlers vermutlich schon in das Jahr 1454 zu verlegen. Ein zweiter Eintrag vom 31. Januar 1456 weist auf diese Summe zurück und spricht nunmehr von einem Marmorbilde des Königs nach dem Leben *vom Gürtel aufwärts*, also von einer Halbfigur; ferner erhält er das Geld, um dem von einem seiner *Schüler* angefertigten Standbilde des Täufers die letzte Glätte zu geben. Beide Standbilder sollen *lavors (später)* an gewisser Stelle der Neuen Burg aufgestellt werden. Diese Bemerkung ist etwas auffällig: sie scheint darauf hinzudeuten, daß sie nicht für den Triumphbogen bestimmt waren oder aber von diesem ferngehalten wurden, wird man doch den Eindruck nicht los, daß mit dem Augenblick des Auftretens Peter Martinos, dessen ehr-

[1]) Der Name kommt in den Belegen zweimal in der Form Montemjnyayo und Montemjnyano vor, also gleich Montemignaio, einem kleinen Dorfe in Toskana. Läge hier eine Verwechslung mit Montemagno, nordwestlich von Alessandria, vor, so ließe sich eine Verbindung mit dem *Dominik Lombardo* der Künstlerschar Peter Martinos (s. S. 87 oben) herstellen, und unser Dominik hätte also fortgefahren am Bogen zu arbeiten.

geiziges Streben ihn bis zum Ritter und obersten Bauleiter brachte, die Ränke und das Klickenwesen beginnen, die z. B. Andrea dell'Aquila das Leben verbittern. Dieser war ja möglicherweise schon längere Zeit in Neapel, wie wir oben angenommen haben: jedenfalls arbeitet er am Triumphbogen und erscheint in den Belegen stets einsam, getrennt von der Schar Peters. Er ist sicherlich seines Lebens in Neapel nicht recht froh geworden; durch den sienesischen Gesandten läßt er sich 1458 nach Siena empfehlen. Er wird als äußerst tüchtig gepriesen; aber *Neid und Ränke aller Art* treiben auch ihn, wie schon so manchen Künstler vor und nach ihm, von Neapels heißem Boden fort. Dazu droht die Pest, der König liegt totkrank; er stirbt tatsächlich am 22. Juni 1458. Zu gleicher Zeit bricht auch Donatello seine Arbeit ab, sei es aus ähnlichen Gründen wie sein Schüler Andrea, sei es, weil er die Überzeugung gewonnen hat, daß für sein Reiterstandbild kein Platz mehr vorhanden, für dessen Ausführung in den unsicheren Zeitläuften, die mit dem Tode des Königs hereinbrachen, wohl auch die Mittel zweifelhaft geworden sind. So bildet das Jahr 1458 den Abschluß der dritten Bauperiode: in ihr ist der Hauptschmuck der zwei ersten Stockwerke im wesentlichen ausgeführt worden; die Vollendung des Bogens aber tritt fortan vor den Anlagen in der Neuen Burg zurück, welche nicht dem Prunke dienen, sondern welche die *Sicherheit* des neuen Herrschers erforderte.

Sehen wir uns nach der in dieser überaus schaffensreichen Periode tätigen Künstlerschar um, die neben den erwähnten und den in anderer Richtung weiter beschäftigten Wilhelm Monaco in Betracht kommen.

Die treibende Seele scheint Peter Martino zu sein; sind doch alle Künstler, die sich um ihn scharen, mit ihm schon von früher her bekannt; er zieht sie mit Ausnahme Lauranas nach sich. Dieser letztere, ein seinen Werken nach weich angelegtes Künstlergemüt, konnte wohl niemals gegen den auch in äußeren Ehren erfolgreich strebenden Hofmann Peter Martino, den der König zum Ritter macht, aufkommen. Nehmen wir aber an, es sei zweifellos Lauranas von 1451—1454 entstandener Entwurf, der bis zum Nischengeschoß zur Ausführung kam: so wird uns die weitere Entwicklung begreiflich machen, wie in den Jahren, da weder Laurana noch ein anderer der früheren Mitarbeiter Peters in Neapel mehr anwesend sind, dem Denkmal von diesem noch ein gedankenloses Stockwerk aufgesetzt wird, und Peter sich nun von der dankbaren Geistlichkeit in seiner Grabschrift bezeugen lassen kann, daß niemand anders als er der »umsichtige Erbauer des Triumphbogens« gewesen sei.

Als erster Mitarbeiter neben ihm erscheint der Bildhauer *Isaia von Pisa*, der am 31. Januar 1456 30 Dukaten für Arbeiten »an der Neuen Burg« erhält. Nach einem späteren Eintrage müssen diese Arbeiten etwa Mitte Mai 1455 begonnen haben. Sein Monatsgehalt von 25 Dukaten beträgt das doppelte Andreas'... Im Laufe des Jahres 1457 finden wir die befreundete Künstlerschar dann vollständig um Peter versammelt: es waren neben Isaia *Antonio Chellino von Pisa*, ein nicht näher bestimmbarer Lombarde *Dominik* (siehe ~~Anm.~~ S. 96 oben), *Franz von Zara*, also Laurana, und *Paul Romano*: schon ihre Zahl beweist, daß in diesen Jahren der größere Teil des Marmorschmuckes unsers Bogens muß in Angriff genommen worden sein. Peter Martino tritt zwar äußerlich aus dem Rahmen der Freunde zunächst nicht heraus; der Umstand aber, daß er zum Ritter geschlagen wird, daß *er* allein später wiederkehrt und es zu hohen Ehren bringt, läßt darauf schließen, daß er neben künstlerischen Zwecken auch den andern, eine einträgliche Stellung zu erringen, nicht vergaß und sich als Führer der Schar, die ihm bis auf Laurana den Ruf nach Neapel wird verdankt haben, fühlen mochte.

Wir kommen also zu dem Schluß, daß in dieser dritten Bauperiode von 1455 bis 1458 die genannten Künstler unter Peters mehr oder minder ausgesprochener Leitung nach den Entwürfen eines vorhandenen Planes oder Modelles die äußere und zum Teil wohl auch die innere Bekleidung des Triumphbogens bis zur Höhe des Stockwerkes mit den Nischen der Tugenden ausführten.

Als dann am 27. Juni 1458 der König stirbt, die Pest ausbricht und dem illegitimen Sohne Alfons', Ferdinand, die Krone streitig gemacht wird, da stiebt die ganze Künstlerschar auseinander[1]: *der Bau ruht.* Dieser Schluß ist zulässig, auch wenn die verlorenen Bände der Rechnungskammer von Anfang Juni 1458 bis Ende April 1460 wiedergefunden werden sollten. Man hatte das Geld zu andern Dingen nötig, und auch die nachfolgenden Jahrgänge 1460—1464 enthalten keine Angaben über den Triumphbogen. Erst am 18. Mai 1465 taucht Peter Martino wieder auf: er erhält eine Abschlagszahlung auf sein Gehalt. Wir wissen, daß er von 1461—1464 am Hofe König *Renés* von Frankreich beschäftigt gewesen. Von nun an ist er der einzige, häufig erwähnte Künstler; 1465 erscheint er als »oberster Bauleiter der Steinarbeiten der Neuen Burg«, 1470 schenken ihm die Brüder von S. Maria la Nuova ein Erbbegräbnis in ihrer Kirche, das die schon erwähnte Grabschrift trug; im Jahre 1473 wahrscheinlich im April, ist er gestorben. Aus allen vorhandenen Einträgen geht, hervor, daß die Hauptarbeiten am Triumphbogen vollendet gewesen sein müssen. Nur Wilhelm Monaco erhält inzwischen von Ferdinand I. den Auftrag, auch *dessen* endlichen Triumph über die Anjoinen und Barone zu verewigen; das Ergebnis der Arbeit des vortrefflichen Uhrmachers und Zeugmeisters sind die Erzplatten auf den beiden Türflügeln der nach dem Innenhofe gelegenen Torseite des Triumphbogens, die in den Jahren nach 1462 entstehen. Am 4. Mai 1468 erhalten auch der Maler *Angerillo Artuzzo* 11 Dukaten, um Reichsapfel und Krone, am 27. November 1471 der Silberschmied *Johann Remolo* die gleiche Summe, um das Zepter mit Malerei (Smalte?) und Gold zu verzieren. Peter selbst übernimmt 1468 und 1469 schon andere Aufträge in Neapel und führt in der Neuen Burg außer seinen Arbeiten am Triumphbogen noch aus: 1468 ein Marmorornament über der Tür der Kanzlei, zwei Wappen, ein Spruchband, eine Säule; 1471 erhält er noch einmal 15 Dukaten für Arbeiten am Triumphbogen, 1472—1473 viermal je 20 Dukaten für sieben Marmorfenster im Neuen Saale. Auch andere Einzelheiten sind am Triumphbogen noch in dieser letzten Bauperiode fertig geworden: *Andrea Gallardo* oder *Galasso* erhält 1466 Zahlung für ein großes vergoldetes, silbergelötetes Erzgefäß in Gestalt eines Herzens, das mit dem Herzen des Königs Alfons im Bogen aufgehängt zu werden bestimmt war.

Mit dem Jahre 1472 stand das Werk, ergänzt durch den Triumph Ferdinands I., in leuchtendem Marmor, Gold, Erz und Smalte prangend, fertig da.

Wenn nun Bernich behauptet, Leon Battista Alberti habe »ihn« entworfen, so muß er nicht nur den ursprünglichen Bogen der Stadt, sondern auch dessen Anpassung für die Stelle am Burgtor ausgearbeitet haben: beides wird denn auch von Bernich behauptet; ja er macht den Florentiner sogar für die Verlegung an diese auch seiner Ansicht nach höchst ungeschickte Stelle verantwortlich.

Da jede urkundliche Bestätigung hiervon fehlt, muß der Beweis vollständig mittelbar geführt werden.

Ordnet man Bernichs Gründe, so laufen sie auf eine Zurückweisung der bisher als Erbauer genannten Künstler, auf das Zusammentreffen einer Reihe äußerer Um-

[1]) Vgl. die Anm. 3. S. 99.

stände und endlich auf innere Übereinstimmungen mit den Vorschriften und Werken Leon Battistas hinaus.

Vasari nennt als Erbauer *Julian von Majano,* der damit abgetan ist, daß er erst 1439 geboren wurde; auch liegt hier offenbar eine Verwechslung mit dem *Kapuaner Tor* vor.[1]) Seit der umfassenden Untersuchung *von Fabricy's*[2]), welche die Grundlage unserer wie aller weiteren Forschungen über diesen Gegenstand bilden muß, gilt denn auch Peter Martino als der eigentliche Urheber und Entwerfer unseres Denkmals.

Bernich setzt dem entgegen: einmal, daß man mit *Cigognara,* [*d' Agincourt*] und *Milanese* aus der Grabschrift nicht herauszulesen brauche, Peter sei der Erbauer gewesen, sondern sie weise eher in der Richtung, daß er nur die *Bauleitung* gehabt habe. Auch sei er erst 1465 zum Oberleiter befördert worden, also sehr spät, da der Bau längst fertig gewesen sei. Denn nach Fazios' Urteil, dessen Leben und Taten Alfons' I. mit dem Jahre 1455 abschließen, und der von dem Triumphbogen als fertig spricht, war die Arbeit getan, als Peter nicht 1455, sondern 1456 nach Neapel gekommen sei.

Diese Gegengründe sind nicht stichhaltig, und Bernich setzt sich mit der Frage, was denn eigentlich alle die Künstler, die mit Peter nach Neapel übersiedelten, dort am Triumphbogen zu tun gehabt hätten, mit sich selbst in Widerspruch. Peter kam unzweifelhaft schon *1455* nach Neapel, und mit ihm begann eine Periode des regsten Schaffens, wie wir oben gesehen haben. Wenn Fazio von einem fertigen Bogen spricht, so tut er dies im gleichen Sinne auch von der Burg, an der doch noch Jahrzehnte gebaut werden mußte.[3]) Es ist bezeichnend, daß er dabei den *blendenden Marmor* erwähnt: denn gerade um die Zeit, da er schreibt, müssen die großen Marmortransporte von Porto Venere[4]) und Maljorka eingelaufen sein, für welche die Rech-

[1]) *Vasari* irrt sich selten vollständig, und auch hier hat er vielleicht die Glocken läuten hören. Er nennt Julian auch als Verfertiger von Flachbildern über der Tür außen und innen am Großen Saale der Neuen Burg. Diese Tür, aus mancherlei Stücken verschiedener Art zusammengesetzt, bedarf noch einer eingehenderen Untersuchung, als sie ihr von *Bertaux* im Arch. Stor. Prov. Nap. 1900, S. 55 ff. zuteil geworden ist. Wobei dann auch Vasaris Bemerkung Berücksichtigung verdient. — Übrigens ist die Verwechslung des Bogens mit dem Kapuanertor auch später noch häufig, so, wenn Johann Merliano von Nola *letzteres* mit Flachbildern geschmückt haben soll.

[2]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1899. S. 1 ff., S. 125 ff., wo man auch die hierher passenden Abbildungen findet.

[3]) Fazio erwähnt den Bogen zwei Mal; zum ersten (De reb. gest. Buch IX. S. 255) mit folgenden Worten: Inter turrim mediam et angularem ad occasum vergentes, portam cum ingenti arcui triumphali, ex marmore candidissimo, constituit. Buch I—VII sind vor 1450 und 1451, VIII—X zwischen 1451 und 1455 entstanden (Schulz, Denkm. III. S. 120). Zum zweiten (De viris illustr. Liber. Florent. 1745. S. 78): Arcem instauravit cum arcu triumphali magnificentia, structura, opere nulli omnium in orbe terrarum secundam; geschrieben 1455—1456. Es will mir vorkommen, als ob die Begeisterung dieses zweiten Satzes auf etwas augenscheinlicher Vorhandenes ginge, als die allgemeine Wendung des ersten Satzes andeutet. Von den Künstlern spricht Fazio überhaupt nicht, wie er denn in seinen Geisteshelden unter den Bildhauern nur Lorenz und Viktor Ghiberti, sowie Donatello anführt: Ex scultorios paucos in tanta multitudine claros habemus, quamquam aliqui hodie sunt, quos aliquando nobiles fore existimamus (S. 50 f.).

[4]) Es ist nicht nötig, hier mit Fabriczy eine Verwechslung des Schreibers mit dem Hafen von Carrara, Avenza anzunehmen. Noch heute ist Porto Venere wegen seines schwarzen Marmors berühmt.

nungskammer am 9. Februar 1456 300 und am 27. Juli desselben Jahres 500 Dukaten auszahlt.

Wer hätte nun, wenn Alberti die Entwürfe angefertigt hätte, die auszuführen er bekanntlich für unter der Würde eines Baukünstlers erklärte, die *Bauleitung* gehabt? Bernich behauptet Viktor Pisano, bleibt uns aber den Beweis ebenso schuldig wie dafür, daß er ihm, wenigstens teilweise, die Ausführung des großen Flachbildes, des Triumphzuges, zuteilt. Dagegen bekommt nun Peter, der von Alberti dem Könige vielleicht selbst vorgeschlagen worden sei, das Innere des Bogens, die Türe von S. Barbara und das gesamte dritte Stock mit den Nischen zugewiesen! Auch hier fehlen alle Beweise: die Tür von S. Barbara wird mit Recht dem *Mattias Fortimany,* der seit 1469 von König Ferdinand am Bau der Kirche angestellt ist und 1473 der Nachfolger Peters in der Oberleitung der Bauten der Neuen Burg wird, zugeschrieben. Was endlich Bernichs Meinung betrifft, das kleine beschädigte Rundbild am linken Sockel der Säule an der Eingangspforte zu S. Barbara sei das Bildnis Peters, so kommt er offenbar hierauf nur, eben weil er diese Arbeit Peter zuerkennt. Wir haben ja kein echtes Bildnis Peters (soweit mir bekannt ist), wissen also auch nicht, ob das bärtige Haupt mit dem umgeschlagenen Tuche ihm ähnlich ist. Will man aber Ähnlichkeiten finden — eine höchst gefährliche Sache — so erinnert das kleine Rundbild viel eher an den der zweiten Auflage des Vasari (1585) vorgedruckten Holzschnitt, der Donatello vorstellt: der große Meister war 1466 gestorben, vielleicht, daß ein dankbarer Schüler ihn hier verewigte?

Von den Beweisen gegen Peter werden wir nur den einen gelten lassen, daß man allerdings aus seiner Grabschrift nicht notwendig herauslesen muß, Peter sei der Erbauer des Bogens gewesen.

Und nun zu Leon Battista!

Auch Bernich ist der Ansicht, daß ein ursprünglich freistehender Bogen für den Platz vor der Neuen Burg *adaptiert* wurde, und daß dies von Leon Battista geschehen sei.

Weshalb er nicht *genannt* werde? Bernich weist selbst die engen Beziehungen nach, die den Meister mit dem Könige, seinem Hofe und Neapel verknüpften. Fazio erwähne ihn nicht, weil er ihn wegen seiner bösen Zunge scheute, sich auch vielleicht durch Totschweigen seines Namens dafür rächen wollte, daß Leon Battista ihn in seiner Satire des Momo aufgeführt habe. Diese Vermutungen sind haltlos, denn Fazio erwähnt ihn, wenn auch an einer Stelle, wo man ihn nicht sucht, nämlich in den Geisteshelden unter den *Rednern*, wo er ihm vollständig gerecht wird (S. 13): Baptista Albertus Florentinus non eloquens modo, verum et ad omnes reliquas liberales artes natus videtur. Eloquentiae, ac Philosophiae Mathematicas addidit. Picturae studiosus, ac doctus de artis ipsius principiis librum unum edidit. Scripsit et de Architectura libros duos quos intercoenales inscripsit. Inter Philosophos tamen magis quam inter Oratores numerandus. Würde er hier wohl vergessen haben, ihn als Erbauer des Triumphbogens zu erwähnen? Aber selbst wenn dies der Fall gewesen wäre, was hätte dann den redseligen *Beccadelli* zu der gleichen Schweigsamkeit veranlassen sollen, da er doch mit ihm schon von Florenz aus aufs engste befreundet schien, ihm sogar einen Gesang seines Hermaphroditen widmete?

Alberti entwarf — nach Bernich — den ersten Bogen am Dom genau nach den Regeln seiner Architettura. Man kann ruhig zugeben, daß dieser Bogen wirklich den alten Maßen und Formen etwa eines einbogigen römischen Siegestores entsprochen haben wird: muß ihn aber deshalb *Alberti* entworfen haben? Lag nicht vielmehr das

Beispiel von Benevent u. a. so nahe, daß man nur hinzugehen brauchte, um es abzuschreiben? Im Grunde genommen ist es aber auch gleichgültig, wer *diesen* Bogen entwarf; worauf es ankommt, ist der vor der Neuen Burg errichtete: und auch für diesen, wie für die Stelle, die man dafür wählte, ist Leon Battista verantwortlich?

Warum? Weil die beiden Hauptstockwerke mit den übereinanderstehenden Bogen den Vorschriften Albertis und seinem Werke, der Stirnseite der Kirche des hl. Franz in Rimini durchaus entsprechen. Hier hat bekanntlich Alberti die Formen eines dreitorigen Triumphbogens mit einem aufgesetzten. Mittelbogen, der seinerseits dem Augustustor in Rimini ähnelt, in die Vorderseite einer Kirche übersetzt und damit ein »maskierendes Prachtstück« geschaffen, das für die Zukunft vorbildlich wird (1454). Die Ähnlichkeit mit dem Triumphbogen besteht darin, daß auch dieser, wie das *Mittelstück* der Kirche, zwei Bogen übereinander zeigt, von denen der obere ebenfalls dem Augustustor in Rimini ähnelt. Man hätte sich also die Tätigkeit des Meisters entweder so vorzustellen, daß er den ursprünglichen Entwurf eines ein- oder dreitorigen Triumphbogens in einen schmalen eintorigen umwandelte, dem er einen andern ganz sinnlos aufsetzte (da es sich doch hier um ein Tor und nicht eine Wand handelt), oder daß er einen neuen Entwurf für diese neue Aufgabe anfertigte. Im ersteren Falle hätte er sich durchaus nicht als einen glänzenden Meister bewährt. Kann man ihm zumuten, daß er die ursprüngliche Bogenweite beibehielt, die beiden Seitendurchgänge einfach unterdrückte, die Säulen aber wiederum ließ und nun, weil er eben nichts Besseres wußte, die ganze Sache nach oben noch einmal wiederholte? Auch ein minder begabter Künstler mußte wissen, daß das, was für die Domfreiheit geeignet war, für das enge Tor zwischen zwei riesigen Türmen durchaus nicht paßte. Und diesen Platz sollte nun Leon Battista gar noch selbst bestimmt haben? Bernich bemerkt selber: Ich weiß nicht, ob der Gedanke, den Bogen vor das Haupttor der Burg zu stellen, den Zweck hatte, die Stelle festlich auszuzeichnen, oder geschah es vielmehr deshalb, weil »derartige Anlagen einen Schutz mehr bildeten, die das Ungestüm des angreifenden Feindes dämpfen würden«, wie Alberti über derartige den Stadttoren ähnliche Bogen schreibe.[1]) Vermutlich war er von Battista selber, — kein glücklicher Gedanke, weder in künstlerischer, noch in praktischer Beziehung, da ja »das Ungestüm des Feindes« mit seinen wiederholten Kanonenschüssen den Bogen notwendig in den jämmerlichen Zustand versetzen mußte, in dem wir ihn heute sehen. Er hätte hinzufügen können, daß er im schroffsten Gegensatz zu Albertis Ausführungen in der Architettura selber steht!

Machen wir daher Leon Battista weder für den Platz noch die Adaptierung verantwortlich.

Dann läge also ein neuer Entwurf von ihm vor. Was war die Aufgabe? In der Form eines Prachttores sollte ein Burgeingang zugleich eine Triumphpforte nach römischer Art bilden: an dieser dreifachen ganz und gar unkünstlerischen Grund-

[1]) Die Stelle findet sich in L'Architettura di Leonbatista Alberti, trad. in Lingua fiorentina. Venezia 1565 S. 292: .. non è cosa alcuna che adorni più le piazze, e i riscontri delle strade che gli archi posti in testa di esse strade. Conciosia che uno arco non è altro che una porta che sta sempre aperta.... Erfunden seien die Bögen wahrscheinlich von Stadterweiterern: Conciosia che accresciuta la città giudicavano che fusse bene che si mantenesse la porta vecchia, rispetto a la utilità, sì per molte altre cagioni, sì fosse ancora *perche tali porte fussino una sicurtà più a ribattere l'impeto de' nemici, che ne dessino la carica, di poi perchè tal muraglia era in luogo celebratissimo, per questo appiccavano quivi le spoglie arrecate de' nemici, e le insegne delle avute vittorie.*

forderung mußte jede Lösung zuschanden werden, und es hieße Leon Battista einen schlechten Dienst erweisen, wenn man glaubt, daß er sich dazu hätte hergeben sollen. Aber selbst wenn diese Überlegung falsch wäre: würde er eine so fehlerhafte Anlage vorgeschlagen haben, an deren Bildung nur das eine erfreulich ist, daß »die Gliederung der einzelnen Bestandteile fein abgewogen« (Burckhardt) erscheint? Es ist von Anfang bis zu Ende ein *Verlegenheitsbau.* Streifen wir die reiche und schöne Hülle des Schmuckwerks ab, was bleibt als Bildung? Ein für die Enge des Platzes und für seine Bestimmung zu weiter Bogen, der aus dem *ersten* Entwurfe einer freistehenden Anlage gedankenlos herübergenommen ist. Darüber zunächst ein Fries, dessen Mittelstück, entgegen der guten römischen Übung eine erste Inschrift trägt: Alphonsus Rex Hispanus Siculus Italicus Pius Clemens Invictus[1]), klein und bescheiden nur in ihren Buchstaben, die man kaum erkennt. Darüber dann, wohin die Römer in weit leuchtenden Lettern die Ruhmesschrift zu setzen pflegten, erhebt sich eine widersinnige, in ihrer ganzen Ausdehnung mit dem Flachbilde des Triumphzuges ausgefüllte Attika; über ihr ein zweiter Fries mit einer zweiten Inschrift gleicher Eigenart wie die erste: Alphonsus Regum Princeps hanc condidit Arcem, nebenbei eine Hoflüge, wie sie schmeichelnde Streber ihrem Fürsten mitzugeben pflegen. Und nun mußte der Bogen weiter erhöht werden: was war einfacher und naiver, als die ganze untere Ordnung zu wiederholen, und den Bogen, weil er doch seine Bestimmung als Tor nicht erfüllen konnte, mit einer Wand zu schließen und eine Nische daraus zu machen, in die man das Bild des Königs setzen konnte wie etwa in St. Klara Robert den Weisen, in St. Johann zu Karbonara den göttlichen Ladislaus? Darüber dann wieder ein Fries, deren dritte Inschrift uns erspart bleibt. Als Krönung darauf *vielleicht* das Erzbild Donatellos, ebenfalls wie Ladislaus, dem der Skaliger zum Vorbilde gedient hatte. Für dieses gedankenlose Kulissenwerk ist kein Leon Battista Alberti erforderlich; es ist seiner nicht einmal würdig.

Auch sämtliche Beweise Bernichs, selbst wenn sie stichhaltig wären und sich auf mehr als persönliche Überzeugungen und Möglichkeiten aller Art stützten, würden hieran nichts ändern. Die Fülle antiker Erinnerungen, die Maße und Formen, die Leon Battista von Vitruv und den aller Welt vor Augen liegenden Denkmälern abzieht, waren doch nicht sein ausschließliches Eigentum! Künstler, die so viele prächtige Einzelheiten vollbringen konnten, wie wir sie an dem Bogen mit Recht bewundern, hatten auch den Blick geschult für die Bildung des Ganzen, die ihnen in den Triumphbauten der Römer entgegentrat: die feine Abwägung der Gliederung der einzelnen Bestandteile kommt auf *ihre* Rechnung. Sie war sehr frühzeitig und *notwendig* das Gemeingut der Kunst der Auflebung, jene feine Übereinstimmung der Verhältnisse, die ihr eigentliches Wesen und Lebenselement ausmacht, und von der Burkhardt meint: wer sie nicht nachempfinden kann, der wende sich vom Stil der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo.

Es reicht zum Beweise nicht aus, daß die Verhältnisse des Triumphbogens — es kommen selbstverständlich immer nur die beiden Bogenstockwerke in Betracht — im wesentlichen mit den Vorschriften und mit einem Werke Leon Battistas übereinstimmen: Bernich glaubt aber noch einen andern, schlagenden Beweis gefunden zu haben. Entsprechend dem Wunsche des Meisters, den er ausführenden Künstlern gegenüber zu äußern pflegte, man möge ihn im Bilde verewigen, findet sich auch

[1]) Eine *Erläuterung* mehr als eine *Weiheinschrift,* ähnlich dem Divus Ladislaus und dem Cernite Robertum Regem Virtute refertum!

am Bogen ein *Abbild* Leon Battistas. Streng genommen wäre ja auch dies nur ein Beweis dafür, daß der Erbauer sich Albertis Wunsch zu Herzen genommen habe immerhin hätten wir eine nicht unwichtige Beobachtung: leider beruht aber auch sie nur auf einem persönlichen Eindrucke. In dem Fries an der inneren Laibung des Bogens befindet sich ein Rundbild, das einen lorbeerbekränzten Kopf zeigt. Man hielt es eine Zeitlang für ein Bildnis Alfons' I; von Fabriczy erklärt es richtig für »nichts als eine jener in der lombardischen Kunst so beliebten Reminiszenzen an die Antike, wofür sich Beispiele nach hunderten anführen lassen«. Bernich findet darin eine große Ähnlichkeit mit dem Bildnis Albertis auf der Münze Pastis und sucht sich den seltsamen Lorbeerkranz durch die Geschichte des Certame Coronaria[1]) zu erklären. Die Ähnlichkeit ist aber eine von jenen, die ganz allein von dem guten Willen oder Selbstsuggestion abhängen. Ebensowenig sind wir gezwungen, Leon Battista den *Triumphzug* zuzusprechen, weil er für jeden andern Künstler zu bedeutend sein würde, oder die großen Flachbilder im Innern (die von ganz verschiedener Hand sind), weil darin die Perspektive so gut sei, und Alberti ein Buch über Perspektive verfaßte, u. a. m.

Der Behauptung gegenüber, Leon Battista Alberti sei der Verfasser des Entwurfes der zwei unteren Stockwerke des Triumphbogens, besteht der Einwand, daß sich dafür weder ein unmittelbarer noch ein mittelbarer Beweis erbringen läßt, daß vielmehr die Schwäche der Anlage, die zum Teil durch die verfehlte Stelle bedingt ist, an der das Denkmal steht, dafür spricht, daß Leon Battista gar nichts damit zu tun gehabt hat.

Für die unglückliche Wahl dieser Stelle wird vermutlich niemand anders verantwortlich sein als der König selbst. Es entspricht durchaus dem Unvermögen des kunstliebenden und gekrönten Dilettanten, daß er sich keine Rechenschaft darüber gibt, wie sein Siegesbogen nicht zugleich dem militärischen Zweck einer Schutzanlage dienen kann; es entspricht ihm ebenso, wenn er sich nicht deutlich vorzustellen vermag, wie der Bogen durch die Türme, die zur Zeit der Verlegung noch nicht in ihrer trotzigen und wuchtigen Höhe standen, eingezwängt und immer mehr zum Ausbau in die Höhe getrieben werden mußte; es entspricht ihm, daß die Weite des Bogens beibehalten und diese durch die Maurermeister doch wieder eingeengt wird, daß Aufträge, wie der Donatellos, trotz der veränderten Sachlage weiter gingen, und daß höchst wahrscheinlich in unklarer Vorstellung sich nachträglich Wünsche und Anschauungen geltend machten, die darauf hindeuten, daß die Denkmäler der Anjoinen, Roberts und Ladislaus, schließlich nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung gewesen sind.

Scheidet somit Leon Battista aus dem Wettbewerb aus[2]), so fragt es sich, ob Peter Martino ein größeres Recht hat, als Verfasser des Entwurfes für unser Denkmal zu gelten. Es ist schon in der Baugeschichte angedeutet worden, daß wir das Dasein eines Plans, nach dem der Rohbau und die beiden unteren Stockwerke errichtet wurden, *vor der Ankunft* Peters in Neapel annehmen zu müssen glauben. Wir werden aber zunächst die Beweise zu widerlegen haben, die zugunsten Peters sprechen.

---

[1]) Mancini, Vita di L. B. Alberti, S. 223—229.

[2]) Es würde nicht schwer sein, Bernichs Gründen noch einige ähnliche hinzuzufügen: so z. B. den Umstand, daß die Stirnseite der Kirche des hl. Franz in Rimini — 1454 — nicht weit von der Zeit fällt, in der auch der Entwurf des Triumphbogens entstanden sein wird, u. ä. m.

Sie ruhen nach von Fabriczys umfassenden Ausführungen auf dreifacher Grundlage: der *Grabschrift*, der durchweg führend auftretenden *Persönlichkeit* Peters und der *Übereinstimmung mit anderen Arbeiten* von seiner Hand.

Die Grabschrift lautete nach dem Zeugnis des Summonte, der sie in S. Maria Nuova noch sah: Petrus de Martino Mediolanensis ob triumphalem Arcis novae Arcum solerter structum et multa statuariae artis suo munere huic Aedi pie oblata a divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab Ecclesia hoc sepulcro pro se ac posteris suis donari meruit. MCCCCLXX.

Man wird nun gar nicht an den allgemeinen Wert der Zuverlässigkeit von auf Gräbern besungenen Taten und Eigenschaften eines Verstorbenen zu erinnern brauchen, um die Wahrheit auch dieser Inschrift nicht sonderlich hoch einzuschätzen. Sie entstand nun aber gar zu *Lebzeiten* des vom Hof und, wie man sieht, auch von der Kirche hoch gefeierten Künstlers: ist der Gedanke abzuweisen, daß sie zum mindesten schmeichelhaft erscheint? Sie ist überdies, und unter den Umständen wohl offenbar mit Absicht, ganz unklar gehalten. Denn, wenn Peter wirklich den 1470 sicherlich schon im hellen Glanze erstrahlenden Triumphbogen erfunden und erbaut hätte: würde man das nicht in klassischster Wendung mit ganz anderen und namentlich weniger verschämten, deutlicheren Worten ausgedrückt haben? Tatsächlich ist denn auch die Inschrift, wie wir sahen, von anderer Seite in dem einfachen Sinne verstanden worden, daß Peter nichts mehr und nichts weniger war als der umsichtige Leiter des Baues, womit uns nichts Neues gesagt wird. Auch Summonte der Ältere, der *Franz Laurana* die Ehre gibt, der Erbauer des Bogens zu sein, muß doch diese Inschrift gekannt haben und läßt sie völlig unbeachtet.

Daß Peters Persönlichkeit vor den andern Künstlern in gewisser Weise hervortritt, ist unbestreitbar. König Alfons macht ihn zum Ritter; häufiger als die übrigen erscheint er in den Zahlbelegen; seine Kameraden am Bau scheinen durch ihn berufen zu sein; er allein kehrt nach der sechsjährigen Unterbrechung von 1458—1464 nach Neapel zurück, wird nun Oberleiter, königlicher Baumeister, und vom Hof wie von der Kirche, die er fromm mit Bildwerken beschenkt, ausgezeichnet. Aber, abgesehen davon, daß der wichtigere Teil dieser Ehren und Auszeichnungen erst in die letzte Bauperiode fällt, wo doch der Hauptteil der Arbeiten am Triumphbogen beendet war: so steht doch mit alledem gar nicht im Widerspruch, daß Peter zur Ausführung und Leitung eines Entwurfes berufen werden konnte, den der König bereits gebilligt und im Rohbau fertiggestellt hatte. Dagegen würde es ganz ausgezeichnet mit der Annahme reimen, daß unter Peters ausschließlicher Leitung und Tätigkeit *das obere Nischengeschoß* aufgesetzt wurde, dem wir es ansehen, daß es später entstand und mit ihm *eine andere Hand* beginnt, als die ist, die den einheitlichen unteren Teil der Doppelbögen entworfen hat. Es ist dies freilich Gefühlssache, aber, wer für den gesamten Bau (ausschließlich natürlich der Krönung) einen *einheitlichen* Entwurf annimmt, sei es, daß er von Peter oder einem andern Künstler stammt, der muß auch zugeben, daß dann dieselbe feinfühlende Hand, welche die wohl abgewogenen Linien der beiden unteren Stockwerke entwarf, mit dem Nischenstockwerke die harmonische Wirkung gröblich störte. Wer sieht auch nicht, daß dieses Stockwerk, wie es den einheitlich ausgeglichenen Eindruck des unteren Bogenteils aufzuheben droht, in der Erfindung gar armselig ist, überträgt es doch einfach die in Neapel so beliebten Reihennischen der Grabdenkmäler mit Tugenden an diese unpassende Stelle.

Aber, wie dem auch sein mag, die *Bedeutung der Persönlichkeit* Peters allein beweist ja keinesfalls, daß er der Verfasser des Entwurfes zu dem Triumphbogen not-

wendig sein müsse: warum sollte er nicht die Ausführung eines in seinen Grundzügen feststehenden Planes übernommen haben? Auch heute noch ist es nichts Ungewöhnliches, daß Fürsten Bauten zu Ende führen lassen, die andere Künstler entworfen haben.

Es bleibt daher als wichtigstes und letztes Beweisstück der Vergleich mit den beglaubigten Arbeiten von seiner Hand übrig.

Freilich müssen wir uns darüber klar werden, was damit bewiesen werden *kann*. Besitzen wir von dem Künstler ein ähnliches größeres Werk, so ist die Stilkritik imstande, die gleiche oder eine fremde Hand nachzuweisen. Haben wir eine solche Stütze aber nicht, so ist das für die Schöpfung im ganzen schon bedenklich: von einer Denkmünze wird nicht leicht jemand auf ein Standbild, von diesem nicht auf ein Bauwerk schließen. Erhalten wir also keine anderen Belege mehr dafür, daß Peter den Entwurf des Bogens geliefert haben muß, so werden wir im besten Falle nur nachweisen können, was er etwa an Einzelheiten daran geliefert hat. Jedenfalls geht es nicht an, unter der Annahme, er habe den Bau ebenso entworfen wie geleitet, ihm das größte und beste Bildwerk, den großen Triumphzug der Attika zuzusprechen und davon aus auch anderes ihm zuzuweisen. An und für sich besteht zwischen dem Entwurf des Ganzen und der Ausführung des Einzelnen kein Zusammenhang. Erst dann, wenn der unwiderlegliche Nachweis geliefert wäre, daß Peter den Triumphzug angefertigt hätte, wenn ferner die Baugeschichte keinerlei Zweifel darüber zulassen würde, daß er auch den Plan des Ganzen entworfen haben könne, — erst dann würden wir den Rückschluß wagen dürfen, daß ihm als dem bedeutendsten aller beteiligten Meister mit Wahrscheinlichkeit auch die Ehre gebühre, als der eigentliche Baumeister und Schöpfer des Bogens zu gelten.

Wie steht es nun mit den künstlerischen Arbeiten, die wir Peter außerhalb Neapels mit unzweifelhafter Sicherheit zuerkennen?

Von dem, was ihm von den Arbeiten, an denen er in Siena, Padua, Orvieto, Rom eigentümlich und persönlich zukommt, wissen wir ebensowenig etwas Bestimmtes wie von seinem Sonderanteil am Triumphbogen in Neapel: es kann uns also für den letzteren nichts nützen. Ferner aber treffen wir ihn, wie auch Laurana, als Meister von *bezeichneten* Denkmünzen: sie stellen den König René, seine Gemahlin, seine Tochter Margarete von England und seinen Schwiegersohn Ferry von Lothringen dar. Auch ist neuerdings in der Übertür einer Gartenpforte zu Bar-le-Duc ein bezeichnetes Flachbild zweier miteinander kämpfender Hunde von ihm aufgetaucht, das aus den Jahren 1463/64 stammt.

Von allem Übrigen, das er noch urkundlich geschaffen hat, ist keine Spur mehr nachweisbar.

Auf dieser Grundlage sprechen von Fabriczy und alle, die ihm folgen, Peter nicht nur eine Menge von Einzelheiten am Triumphbogen zu, sondern auch den Entwurf für das Ganze, das Geschoß mit den vier Nischen eingeschlossen.

»Vor allem ist das große Triumphrelief dem Pietro da Milano zuzuteilen.«

Abgesehen davon, daß dies für den Entwurf des Bogens selber noch nichts besagen würde, sehen wir uns die hierfür angeführten Gründe an.

Der Schluß, daß Peter als Schöpfer und Leiter des Baues sich diesen schönsten Teil des Ganzen gewiß gesichert haben würde, ist hinfällig, solange er eben nicht als Schöpfer und Leiter bewiesen ist.

Dann verrät der Stil des Werkes nach von Fabriczy keinen der anderen am Bau tätigen Künstler, auch zeichnet er sich durch seine stilistischen Eigentümlichkeiten »im allgemeinen« als ein Erzeugnis lombardischer Kunst aus.

Ich halte auch diese Beweise nicht für genügend.

Denn hat es mit den lombardischen Eigentümlichkeiten seine Richtigkeit (worüber sich streiten läßt), so würde außer Peter auch noch *Dominik Lombardo* in Betracht kommen, von dem wir nicht wissen, was er geschaffen hat. Und von Franz Laurana gilt, daß er sich allen örtlichen Stilen genau anzupassen verstand.

Aber ganz abgesehen davon, daß es mit stilistischen Eigentümlichkeiten »im allgemeinen« seinen Haken hat, ist dies in Neapel, wo jede künstlerische Überlieferung fehlte, ganz besonders der Fall; wir haben es hier mit Künstlern zu tun, die meist auf langer Wanderung in Nord- und Mittelitalien viele Jahre gelernt und gearbeitet, zum Teil auch noch den Einfluß Süditaliens über sich haben ergehen lassen. Auf diese Weise wird ein entschiedenes Talent wohl einen eigenartig *persönlichen* und damit unverkennbaren Stil ausbilden; aber von diesem schwankenden Boden aus auf ganz allgemeine lombardische oder toskanische Eigentümlichkeiten zu schließen, erscheint, mir wenigstens, gewagt. Auch legt von Fabriczy nicht hierauf das Hauptgewicht: die unzweifelhafte Gewißheit gibt ihm der Hintergrund einer jener Denkmünzen mit dem Doppelbildnis des Königs René und seiner Gemahlin *vom Jahre 1462*. Wir besitzen davon nur mäßige, unziselierte, zum Teil auch im Guß einzelner Teile mißglückte Stücke: dennoch sei eine Ähnlichkeit im Faltenwurf beider Werke zu erkennen. Schlagend dagegen sei der Hintergrund, der mit seinen antiken Einzelheiten unwiderstehlich die Erinnerung an das Neapler Flachwerk wachruft. Ich will nicht darauf hinweisen, daß der Eindruck der Ähnlichkeit nicht auf jeden Beschauer gleich stark ist; daß sich neben jenen Ähnlichkeiten andere Dinge finden, wie die Adelstürme, die auf dem Flachbilde nicht vorhanden sind; daß derartige römische Erinnerungen gar nicht ausschließliches Eigentum Peters zu sein brauchen, wie denn der Hintergrund des Flachbildes über der Tür des Großen Saales, das ebenfalls den Triumphzug Alfons' darstellt, Pantheon und Kolosseum zeigen; ich will auch nicht darauf hinweisen, daß die Arbeit Peters auf diesen Denkmünzen so wenig eigenartig ist, daß sie nach der Ansicht *Bodes*[1]) von denen Lauranas kaum zu unterscheiden ist: es genügt vollständig, im Auge zu behalten, daß die Denkmünze *nach* dem Flachbild des Triumphzuges entstanden sein muß, sie also ganz ebenso gut eine Erinnerung an diesen sein kann, die für den Künstler des Flachbildes also nichts beweist.

Dieses selbst kann also nicht zur Grundlage dafür gemacht werden, daß Peter sein Verfertiger und so unzweifelhaft der bedeutendste der Künstler am Bogen in Neapel gewesen sei. Da wir nun außerdem an der Wahrscheinlichkeit festhalten, daß der Entwurf vorlag, *ehe* er nach Neapel kam, und daß er dort erst *nach und nach* eine führende Stelle wird errungen haben, während doch die Arbeiten am Bogen nach jenem Entwurfe gerade in dieser Periode auf das bedeutendste gefördert wurden: so kommen wir zu dem Schluß, daß es weder einen unmittelbaren noch mittelbaren Beweis für die Urheberschaft des Baues durch Peter Martino gibt.[2])

[1]) W. Bode, Florentiner Bildhauer d. Ren. 1902, S. 230.

[2]) Wir haben uns hier nicht mit der Zuteilung der Einzelheiten an die verschiedenen Künstler zu befassen; es ist aber notwendig, nochmals darauf hinzuweisen, daß der Schöpfer des Entwurfes nicht ohne weiteres auch für das eine oder andere bedeutende Bildwerk in Anspruch genommen werden darf; dies um so weniger, als alle Anzeichen darauf hindeuten, daß einmal der Wunsch und die Laune des Königs Änderungen veranlaßten, und daß ferner die Künstler verschiedentlich im *Wettbewerb* den gleichen Vorwurf bearbeitet zu haben scheinen. Es ist doch auffallend, daß der Triumphzug *zweimal*, die siegreiche Rückkehr Alfons' ebenso *zweimal* (nicht »Auszug« und »Rückkehr«), vorkommt, während Büsten und Halbfiguren des

So erscheint Vasaris Angabe von Julian Majano unrichtig, Bernichs Vermutung auf Leon Battista Alberti unbegründet, Fabriczys Versuch Peter Martinos nicht zutreffend: nur *eine* alte Angabe ist noch vorhanden, die es wert ist, in Betracht gezogen zu werden, und die wohl nur deshalb so ungebührlich vernachlässigt worden ist, weil es in der Natur des Künstlers, den sie betrifft, lag, nicht hervorzutreten. Es gibt gottlob solche bescheidene Künstlernaturen zu allen Zeiten, und meist sind es nicht die schlechtesten, die auch ohne äußere Auszeichnungen einen Namen von schönem, hellem Klang hinterlassen.

Alle Angaben des Peter Summonte, die sich in seinem Schreiben vom 20. März 1524 an Markanton Michiel[1]) finden, haben sich als durchaus zuverlässig erwiesen. Sein Geburtsjahr wird auf 1483 verlegt, also zehn Jahre etwa nach Vollendung des Triumphbogens; er starb am 14. August 1526. Die Stelle seines Briefes lautet: Jn la entrata del Castel nuovo è un arco trionfale fatto a tempo del Re Alfonso Primo di gloriosa memoria sono circa 80 anni per mano di Maestro *Francesco Schiavone*, opera per quei tempi non mala; lo quale fece ancora la imagine pur in marmo d' esso Re, la qual a judicio di chi la vide sempre è stata riputata cosa naturalissima.

Summonte behauptet also, daß Franz Schiavone, d. i. Laurana, der Schöpfer des Triumphbogens sei; daß er ihn vor »*ungefähr 80 Jahren*«, also gegen 1450 geschaffen habe; daß er außerdem ein Marmorbild des Königs anfertigte, das nach allgemeiner Ansicht außerordentlich natürlich sei und zur Zeit des Briefschreibers sich offenbar noch an seinem Platze befand.

Diese Angabe findet nirgends eine Bestätigung: Seiner Attribution, sagt von Fabriczy[2]), wurde indes nie Glauben beigemessen, um so weniger, als sie ja durch das Zeugnis der Cedole di Tesoreria Lügen gestraft zu werden schien. Unerklärlich blieb immerhin, wie eine Quelle, deren Angaben sich sonst als ganz glaubwürdig erwiesen haben, bezüglich eines der Hauptdenkmäler der neapolitanischen Renaissance in einen so offenbaren Irrtum fallen konnte.

Wir werden sehen, daß es gar nicht notwendig ein Irrtum Summontes zu sein braucht.

Zunächst kann es nicht auffallen, daß Laurana nicht früher *genannt* wurde; der Schöpfer des Denkmals blieb überhaupt im Dunkeln (denn, was von Peters Grabschrift zu halten ist, sahen wir oben).

Es lag dies an der Art seiner Entstehung. Offenbar behielt sich der König vor, *selbst als solcher zu gelten*; denn, was anderes sollte die stolze Inschrift bedeuten: Alphonsus.. hanc condidit Arcem? hanc arcem und hunc arcum, der dazu gehörte, und den seine Eitelkeit in Anspruch genommen haben mag wie die ganze Burg, die doch die Anjoinen »gründeten«; wie den Bogen, den er im Gegensatz zu dem von der Stadt ihm dargebotenen, selber schaffen wollte; wie den Platz, den er dafür aussuchte; und wie manche Einzelheiten, die er im Wettbewerb der Künstler doppelt und dreifach mag haben herstellen lassen. Auch jenes Marmorbild Lauranas scheint

Königs von Dominik Montemignaio, ein Standbild von Laurana, ein Erzbild von Donatello erwähnt werden. So scheint es fast, als ob der König selber erst den fertigen plastischen Schmuck ausgesucht und den Platz bestimmt habe, an dem er angebracht werden sollte. Diese Art des Vorgehens würde ganz der übrigen dilettantenhaften Entstehung des Bogens, dem Umstande, daß nur ein ganz allgemeiner Entwurf zugrunde gelegt worden sein mag, der Seltsamkeit doppelter Inschriften an ungewöhnlicher Stelle u. ä. m. enstprechen.

[1]) Vgl. den Abdruck in Nap. Nob. VII, S. 195ff.

[2]) A. a. O. S. 29.

in diese Richtung zu deuten. Darauf muß sich die oben erwähnte Vergoldung der Krone durch Artuzzo (S. 88) beziehen, denn nirgends findet sich sonst der König mit der Krone. Wir dürfen uns ihn auf Lauranas Bild im vollen Krönungsschmuck vorstellen; und keinen anderen Platz wüßten wir ihm dann zu geben als in der oberen Nische. Dies ist aber eine unmittelbare Erinnerung an das Grabmal Roberts in St. Klara (1327), Ladislaus in St. Johann zu Karbonara (1415) und, soweit der Bogen in Betracht kommt, auch Reinhold Brancaccios in S. Angelo a Nilo (1427). Ist es überhaupt nicht naheliegend, daß die großartigen, in verflossenen Jahrzehnten entstandenen und meist noch im vollsten Glanze der Neuheit erstrahlenden Denkmäler der Anjoinen auf den Sinn des Königs und auf die Entwickelung des Triumphbogens von Einfluß gewesen sein könnten? Es würde das ja ebenfalls so ganz der Denkweise eines königlichen Dilettanten entsprechen, auch ungezwungen erklären, warum man Donatello an seinem Reiterbilde weiterarbeiten ließ: konnte es ja auch noch als Krönung des Ganzen nach Art des Ladislaus verwendet werden. Der König wollte in den neuen Formen der Auflebung ein gleich glänzendes Denkmal haben, wie es die Anjoinen in ihren gotischen Grabmälern besaßen, und es bedarf gar keiner sehr großer Änderungen, um aus dem Triumphbogen den in die Auflebung übersetzten Typ der großen Anjoinengräber zu machen.[1]) Verfolgt man diesen Gedankengang, so wäre *Alfons der eigentliche geistige Urheber des Entwurfes, den er sich dann von Laurana hätte ausarbeiten lassen.* Sein Tod unterbrach das Werk, und Peter vollendete es nach seiner Art — im Grabstil der Anjoinendenkmäler. Zu einer derartigen Arbeit Lauranas bedarf es offenbar auch keines Nachweises von Zahlungen in den Rechnungsbüchern der Schatzkammer.

Wir wissen ja nicht, wann und warum Laurana nach Neapel ging. Hielt er sich dort, wie wir nach Summonte annehmen müssen, gegen 1450 auf, so muß er noch recht jung gewesen sein und noch keinen Namen besessen haben. Vielleicht zog ihn die Absicht des Königs, die Neue Burg auszubauen, dahin. Die Künstler der Auflebung suchten ihre Arbeit, wie heute Handwerker und Arbeiter, auf Reisen. Auch Donatello war ja schon mit einem Auftrage versehen, und auch sein Name ist nirgends in den Rechnungseinträgen vermerkt.

Schenken wir Summonte Glauben, und wir haben gar keinen Grund dies nicht zu tun, so war Franz Laurana zur Hand, als der Entwurf des Triumphbogens entstanden sein muß. Der Künstler stammte ebenso wie der berühmte Erbauer des Palastes von Urbino, Luzian Laurana[2]), aus Lo Vrana, einem Dorfe bei Zara in Dal-

[1]) Anregend ist es auch, hier Hans Goujon's Grabmal des Herzogs von Brégé im Dome von Rouen (1536—44) zum Vergleiche heranzuziehen, sei es auch nur, um sich über die Art, das Reiterbild in der Rundbogennische über dem Grabe anzubringen, zu unterrichten.

[2]) Bode, Florent. Bildh. S. 234 meint, der etwa 1466 von Friedrich von Urbino aus Pesaro zum Palastbau berufene *Luzian* sei wahrscheinlich *Franz*' Oheim. Ist aber Franz schon seit etwa Mitte der vierziger Jahre der 1400 in Neapel tätig, so steht nichts im Wege, die beiden für Brüder zu halten. Denn er muß, da er noch 1500 lebt, damals gegen 20 oder 25 Jahre alt gewesen sein... Wenn Luzian von 1466 ab in Urbino beschäftigt ist, so würde sich eine Lücke im Leben Franz' von 1466—1468 vielleicht durch einen gemeinschaftlichen Aufenthalt in Urbino ausfüllen. Anderseits läßt Baldi (Descrizione del Palazzo d' Urbino) Luzian den Königsbau von Poggioreale bei Neapel für den Kronprinzen Alfons (II.) ausführen, dessen Baumeister Julian Majano (gest. 17. Oktober 1490 in Neapel) ist. Auch die Geschichte dieses Baues harrt noch einer endgültigen Untersuchung.

matien [1]), das damals im venezianischen Besitze war; es ist begreiflich, warum er sich zunächst mit Vorliebe nach dem größeren Orte *Franz a Zara* nannte. Hieraus erklärt sich der Eintrag in den Rechnungsbüchern von Neapel, wo er lange als ein völlig rätselhafter *Francesco Adzara* oder *Atzara* vorkam. Es ist das Verdienst von Fabriczys, hierauf zuerst hingewiesen zu haben.[2]) Erst spät, nach seinem Aufenthalt in Frankreich, zeichnet er seine Arbeiten mit *Franciscus Laurana* oder *a Laurana*. In den Rechnungsbüchern von Neapel erscheint er erst zusammen mit der Schar Peters, die für 3800 Dukaten die Figuren am Triumphbogen herzustellen übernimmt und darauf am 31. Januar 1458 eine Abschlagszahlung von 200 Dukaten, am 28. Februar die gleiche Summe erhält. Als 1458 dann mit dem Tode des Königs die Krise ausbricht, scheint auch er, wie Peter Martino, an den Hof des Königs René von Frankreich gegangen zu sein, wo er indes, seltsamerweise ebenso wie dieser, erst 1461 auftaucht. Wo waren beide von 1458—1461?[3]) Während Peter dann schon anfangs 1465 nach Neapel zurückkehrt, bleibt Laurana bis 1466 in Frankreich; von 1468—1471 arbeitet er in Sizilien und verfertigt Bildwerke für Palermo und Monte S. Giuliano. Erst nach dem Tode Peters (April 1473) kehrt er nach Neapel zurück. Am 26. März 1474 erhält er dort das Honorar für seine Madonna über der Pforte von S. Barbara; 1476—1481 leitet er in Marseille die Ausführung des Schmucks einer Kapelle in der Kirche de la Major. Zu gleicher Zeit (1478 und 1480) führen ihn die Rechnungsbücher des Königs René als Bildhauer (tailleur d'ymages) auf, und in Renés Auftrage fertigt er den großen Marmoraltar mit dem Flachbilde der Kreuzigung in der Zölestinerkirche in Avignon (vollendet 1481, jetzt in St-Didier daselbst). Noch nach 1500 wird er genannt. — Von seinen *sicheren Arbeiten* [4]) besitzen wir sieben bezeichnete Denkmünzen mit den Seitenbildern des Königs René, seiner Gemahlin, einiger seiner Edelleute, sowie Ludwigs' XI. Nach der Ähnlichkeit mit der Arbeit dieser Münzen werden ihm ferner zugeschrieben: ein Flachbild im Museum zu Palermo, das zwei aus Wolken entwickelte Halbfiguren eines älteren Ehepaares in Zweidrittelsicht hintereinander darstellt, ein anderes Flachbild, 1887 im Magazin der Universität von Messina, mit dem Seitenbild eines Geistlichen. — Von ebenfalls *beglaubigten Marmorarbeiten* sind erhalten: ein Madonnabildwerk vom Jahre 1469 in der siebenten Kapelle des linken Seitenschiffes im Dom von Palermo; eine andere vom gleichen Jahre im Dome von Monte S. Giuliano, eine dritte von 1471 in der Kirche des Gekreuzigten zu Noto und die oben erwähnte von 1474 über der Barbaratür in Neapel. Außerdem vier große Marmorflachbilder mit je zwei Evangelisten und Kirchenvätern in der Kirche des hl. Franz zu Palermo von 1469, der Hochaltar von Avignon 1481 und das Tabernakel des hl. Lazarus in Marseille, bei dem auch der Schöpfer der Unterkirche im Dom von Neapel

[1]) Von hier stammt auch Meister *Georg Mattei, Orsini von Monterotondo* genannt, der von 1441 ab den Dombau in dem unweit *Zara* gelegenen Sebenico leitet und in Ancona, Spalato, Ragusa, 1470 auch in Rom erscheint. Vielleicht war er ein Lehrer der Laurana.

[2]) A. a. O. S. 29. Er läßt ihn übrigens »nach 1490« sterben.

[3]) Es scheint mir nicht unbedingt notwendig, anzunehmen, daß gerade Peter und Laurana, der eine der Bauleiter, der andere der Schöpfer des Baues, mit dem Ausbruche des Krieges und der Flucht der übrigen Künstler *sofort* Neapel ebenfalls verlassen hätten. Es ist vielmehr möglich, ja wahrscheinlich, daß sie die angefangenen Werke bis zu einem gewissen Maße aufarbeiteten und wohl erst danach und, als die Geldnot zu groß wurde, der Stadt den Rücken kehrten.

[4]) Bode, a. a. O. S. 231 ff.

(1492—1506), *Tomas Malvito von Como*, mitarbeitete.[1]) Zugeschrieben werden ihm außerdem eine Madonna aus Marmor im Museum von Palermo, die auch dem *A. Gagiani* gegeben wird, und das Grabmal des Joh. Costa († 1476) im Dome zu Taraskon. In Übereinstimmung mit den beglaubigten Bildwerken weist ihm dann Bode eine ganze Reihe von Marmorbrustbildern zu; so das »Meisterwerk des Laurana«, die früher sogenannte *Marietta Strozzi* in Berlin, die *Battista Sforza* im Bargello u. a. m.[2])

Welches Bild gewinnen wir — mit Bode — aus der verhältnismäßig großen Zahl seiner Werke von dem Künstler?

Bei den Denkmünzen stimmt seine Eigenart so mit der Peters überein, daß die einen kaum von den anderen zu unterscheiden sind; dagegen können sie sich an künstlerischer Bedeutung mit denen der großen italienischen Münzschneider, namentlich des *Viktor Pisano*, nicht messen, »so wenig wie seine großen Statuen und Reliefs den Arbeiten der großen Florentiner Meister des Quattrocento nahekommen«. An den Frauenbildnissen sind ein etwas weichlicher, empfindsamer, zurückhaltender Ausdruck, geschmackvolle Anordnung und vollendete Durchbildung der Fleischteile hervorzuheben; es fehlt ihnen der große Wurf der Meister ersten Ranges; aber es sind tadellos ausgeführte Stücke eines feinfühlenden Geschmackes. In seiner übrigen Kunsttätigkeit sticht besonders die Fähigkeit hervor, sich an örtliche Übung anzulehnen — wiederum das Zeichen eines weichen, geschmeidigen, nachgiebigen Künstlergemütes. Die Art, wie er seine Bildnisse bemalt, ist den Florentinern der 1400 fremd; dagegen fand er sie in Sizilien und Süditalien vor. Andererseits zeigt der »in seiner Komposition sehr schwache Altar in Avignon im Aufbau, in der Komposition, in der Bewegung und selbst im Typus der Figuren die Anlehnung an die südfranzösische Kunst der Zeit«. Einrahmung und Hintergrund aber, die geschickte Perspektive der Flachbilder, die baukünstlerischen Einzelheiten und ihre Schmuckformen, »die verkürzte Halle mit der flachen Rosettendecke, die kannelierten Pilaster mit den korintischen Kapitellen, die Tempelbauten mit den Kompositkapitellen und den niedrigen achtseitigen Kuppeln, das zierliche Rankenwerk in der Einrahmung der Nischen«, sie weisen auf die Heimat des *Peter della Francesca*, auf Umbrien, auf Urbino, wo wir seit 1466 auch Luzian Laurana tätig sehen...

Eine weiche, nachgiebige, leicht erregbare, aber bescheidene Künstlernatur, deren Stärke nicht im Aufbau größerer Bildwerke liegt, die aber mit feinem Geschmack, unfehlbarem Takt und vollendeter Ausführung Schmuckformen und Einzelbilder von großem künstlerischem Reize schafft: so steht Franz Lauranas Persönlichkeit vor uns, und wenn wir uns fragen, ob sie geeignet war, unter den Umständen, unter denen der Triumphbogen entstand, daran schöpferisch mittätig zu sein, so werden wir uns nicht leicht eine passendere vorstellen können! Auch der Triumphbogen ist in seiner Gesamtbildung eine schwache Leistung, mußte es sein, selbst wenn sein Meister eine großartigere Natur gewesen wäre, als Laurana es war; galt es doch offenbar stets den Willen eines königlichen Dilettanten in Rechnung zu ziehen! Andererseits sind die Verhältnisse von einer so vollkommenen Übereinstimmung, die Einzelheiten mit so viel Verständnis, Geschmack und künstlerischem Takt dem Ganzen eingeordnet, daß man nicht nur von dem Standpunkte aus: in dem Triumphbogen das erste größere Werk einer übersprudelnden Auflebung alter römischer Kunstformen vor sich zu haben,

[1]) Auch diese möchte Bernich dem *Alberti* zusprechen.

[2]) Bode, a. a. O. S. 218ff.

von hoher Bewunderung ergriffen wird, sondern seinem Schöpfer auch schlechthin und willig ein reiches Maß künstlerischer Begabung zuerkennt.

Nichts, weder die Baugeschichte, noch die künstlerische Eigenart, noch ein anderer äußerer oder innerer Umstand, der uns bekannt wäre, widerspricht also der Möglichkeit, daß Franz Laurana dieser Schöpfer gewesen sei: ist damit unwiderleglich bewiesen, daß Summontes Aufzeichnung, wie seine übrigen, verlässig ist?

Zieht man die für Julian Majano, Leon Battista Alberti und Peter Martino geltend gemachten Gründe zum Vergleich heran, so steht es mit Laurana von Allen am besten. Dennoch werden wir darauf verzichten müssen, ihn mit unbedingter Sicherheit als den Schöpfer des Triumphbogens zu bezeichnen, glauben aber auch — wenn anders wir die Geschichte dieses Baues richtig gelesen haben, — daß das Ergebnis aller Forschung nie mehr denn ein ähnliches, annäherndes sein wird; dies eine wenigstens scheint unwiderleglich aus der Art, wie der Bogen entstand, hervorzugehen. Daran kann auch eine genauere stilistische Untersuchung über die Einzelwerke, die ein Vergleich mit den beglaubigten Arbeiten der Künstler, jedem von ihnen, namentlich auch Laurana, zuerkennt, nichts ändern:[1]) denn der Entwurf des Ganzen und die Einzelarbeiten sind Dinge für sich, die auseinandergehalten werden müssen. Als Schöpfer des Entwurfes zu gelten aber hat Franz Laurana den *meisten* Anspruch.

---

[1]) Ich denke hierauf zurückzukommen.

NEUE GEMÄLDE VON RUBENS IN DER BERLINER GALERIE

»DIANA MIT NYMPHEN IM BADE VON SATYRN ÜBERRASCHT«
»DIE LANDSCHAFT MIT DEM TURM«
»DIE LANDSCHAFT MIT DEM SCHIFFBRUCH DES ÄNEAS«

VON WILHELM BODE

Am 13. Dezember 1630 heiratete Peter Paul Rubens, seit vier Jahren Witwer und bereits im vierundfünfzigsten Lebensjahre, die sechzehnjährige Helene Fourment. Wohl nie hat die Frau eines namhaften Künstlers eine solche Rolle bei ihrem Gatten gespielt wie diese junge Antwerpener Schöne. Nicht, daß sie ihren Mann in seinem Tun und Lassen wesentlich beeinflußt oder daß sie gar das Regiment im Hause geführt hätte: dazu war weder die schöne und liebenswürdige, aber anscheinend wenig bedeutende Frau veranlagt, noch war Rubens der Mann, um in solcher Weise auf sich einwirken zu lassen. Aber die junge Frau übte durch ihre Schönheit und ihren weiblichen Charme einen solchen Zauber auf den Künstler aus, daß sie der Mittelpunkt seiner Schöpfungen wurde und dies bis zu seinem Tode blieb. In zahlreichen Bildnissen hat sie der Künstler verewigt, für fast zahllose Kompositionen hat er sie als Modell benutzt, führte er sie, meist als Hauptfigur, in seine Bilder ein. Sein ganzes Leben richtete sich nach ihr, mit ihr wurde er noch einmal jung. Das Haus, das bald eine fröhliche Kinderschar belebte, wurde jetzt wieder recht eigentlich sein Heim: im Winter der stattliche Kunstpalast in Antwerpen mit dem Garten dahinter und im Sommer das freundliche Gut mit dem mittelalterlichen Schloß Steen. Beide sind uns aus manchen Bildern dieser Zeit bekannt, in denen sie der Künstler als Bühne oder als Hintergrund benutzte, vor allem um diese geliebte Frau davor darzustellen.

Über Helene Fourment wissen wir, von diesen bildlichen Überlieferungen abgesehen, nur wenig, über ihren Charakter erfahren wir fast gar nichts. Wir würden nichts von ihr wissen und würden uns gern dabei beruhigen, hätte sie nicht durch ihre Jugendfrische und ihre flämische Schönheit die Augen des großen Künstlers auf sich gezogen. So aber sind wir ihr zu größtem Dank verpflichtet; sie verdient die Monumente, die ihr der Gatte gesetzt hat, dadurch, daß sie ihn dazu begeisterte, daß sie durch den Johannistrieb, den sie in ihm erweckte, neues Leben auch seiner Kunst einhauchte. Diese neue, die letzte Phase in Rubens' Kunst war, wie das eheliche Leben der ungleichen Gatten, kein flüchtiger Herbsttrieb; sie war lebenskräftig und fruchtbar, so daß ihre Schöpfungen alles das übertreffen, was er vorher geschaffen hatte. Gerade die zärtliche Liebe zu seiner jungen Gattin, die Sinnenfreude und die gemütliche Anregung im Zusammenleben mit ihr und mit der blonden Kinderschar, mit der



P. P. RUBENS

Diana mit Nymphen im Bade von Satyrn überrascht

IN DER GEMÆLDEGALERIE DER K. MUSEEN ZU BERLIN



sie ihn beschenkte, brachten den alternden Künstler zu erneutem Studium der Natur, vor allem des Nackten; ein Studium, das er so ehrlich, so gründlich betrieb, als ob er jetzt zuerst darauf hingewiesen wäre. Dadurch hat Rubens ganz neue Schönheiten in der Natur entdeckt, wie sie seine Kunst bis dahin nicht aufzuweisen hatte, wie sie vor und nach ihm in der Fülle und Pracht kein anderer Maler geschildert hat. In diesem Studium seiner Frau, in dem Studium ihres Körpers, das sie ihm geduldig wie kein anderes Modell gestattete, so oft er wünschte — und er war unermüdlich in diesem Wunsche — hat Rubens einen Impressionismus ganz eigener Art entwickelt, der bei seiner Ehrlichkeit und seinem Fleiß und in Verbindung mit seiner ganz einzigen Kunstkenntnis und Kunstübung, wie mit seiner unerschöpflichen Phantasie und Gestaltungskraft einen Höhepunkt der Kunst überhaupt darstellt. Die Gemälde dieser letzten Jahre des Rubens sind von einer Frische und Jugendkraft, sie sind von einer Lebenslust erfüllt, die um so bewunderungswürdiger ist, als der rasch alternde Künstler immer mehr von seiner qualvollen fliegenden Gicht heimgesucht wurde, die ihn wochenlang an das Krankenlager fesselte und nur unter den größten Schwierigkeiten und Schmerzen zum Arbeiten kommen ließ.

Dank dieser Art seiner Arbeit, dank der farbigen Schönheit seines Modells haben Rubens' Gemälde in dieser Zeit jene Richtung auf helle Farbigkeit, jene eigentümliche Leuchtkraft und dabei zugleich jene außerordentliche Körperlichkeit, zu der er durch andere Studien, namentlich nach Tizians Gemälden in Madrid und London, nicht lange vorher bereits angeregt worden war. Solche Studien vertieften seine Naturauffassung überhaupt, lenkten seine Blicke auch wieder auf die Landschaft, an der er durch seine Gattin und mit ihr auf dem 1635 gekauften Landsitz Steen neue Freude gewann, und ließen ihn diese in der gleichen sonnigen Weise erscheinen, die der Reflex seiner eigenen glücklichen Stimmung war.

Rubens scheint Helene Fourment gemalt zu haben, sobald er zu ihr in Beziehung trat. Vielleicht noch die Braut oder die Frau gleich nach der Verheiratung haben wir in dem reizenden kleinen Bilde der Pinakothek zu München vor uns, in dem sich Rubens dargestellt hat, wie er Helene, noch ein halbes Kind, in Haus und Hof herumführt, gefolgt vom jüngsten Sohne erster Ehe. Derselbe Knabe folgt der jungen Mutter fast wie ein Page in dem herrlichen großen Bilde bei Baron Alphonse Rothschild, früher in Blenheim, worin wir Helene an der Hauspforte die Equipage erwarten sehen. Auch hier hat sie fast noch kindliche Züge; daher kann der Knabe nicht ihr eigener Sohn sein, wie Max Rooses annimmt, da selbst ihr ältester Knabe noch nicht einmal so alt war, als Rubens starb. In der folgenden Zeit malt der Künstler jährlich verschiedene Bilder der jungen Gattin, in denen wir sie bald allein, bald mit dem Gemahl oder mit einem oder zwei Knaben erblicken, fast immer in reichster Tracht und mit beinahe fürstlichem Luxus umgeben. Seit 1635, seit er das Landgut Steen besaß und regelmäßig vom Frühjahr bis in den Herbst dort das Landleben genoß, werden diese prächtigen Staatsbilder der Helene seltener und hören bald ganz auf; nach dem Jahre 1636 ist, glaube ich, keines mehr entstanden. Dagegen tritt Helene jetzt in anderer Weise in den Gemälden ihres Gatten auf. Aus den letzten Jahren des Künstlers stammen die großen Bilder, namentlich mythologischen Inhalts, in denen die Gattin für die Hauptfigur, ja nicht selten, wenn auch das Gesicht andere Züge zeigt, für die Körper der meisten jugendlichen Frauenfiguren darauf als Modell diente, während sie ihm in manchen anderen figurenreichen Kompositionen, die mehr aus der Phantasie gemalt wurden (wie im Kindermord, im Raub der Sabinerinnen usw.), als Vorbild vorschwebte. Solche Bilder der ersteren Gattung sind das

Parisurteil in der National Gallery zu London und im Pradomuseum, die Andromeda im Pradomuseum und in der Berliner Galerie, das Venusfest in den Wiener Hofmuseen, die drei Grazien und »Diana und Kallisto« im Pradomuseum, das Bad der Diana in der Sammlung Schubert zu München, die hl. Cäcilie in der Berliner Galerie, die unter dem Namen »Der Liebesgarten« berühmten großen Gartenfeste im Pradomuseum und bei Baron Edmond Rothschild in Paris, namentlich auch verschiedene Darstellungen mit Nymphen und Satyrn in den Galerien zu Madrid, Berlin usw. Gelegentlich entstand aus solchen Studien auch ein Porträt, wie das berühmte »pelske«: Helene Fourment im Pelzmantel das Bad verlassend, oder ein bukolisches Genrebild, wie »Hirt und Hirtin« in der Münchener Pinakothek. Zu einer gewaltigen Trilogie der Macht der Liebe gestaltete Rubens das Thema, das alle diese Bilder in mannigfacher Weise variieren, in den drei Gemälden, die uns ihre Herrschaft bei hoch und niedrig mit höchster dramatischer Kraft und in berauschender Farbenpracht schildern: Venus vulgivaga im »Bauerntanz« des Louvre, höfische Liebe im »Liebesgarten« der Pradogalerie und bei Baron Edmond Rothschild und das himmlische Reich der Liebesgöttin im »Venusfest« der Wiener Hofmuseen.

Einige dieser Bilder entstanden auf Bestellung König Philipps IV. von Spanien und Karls I. von England, die Mehrzahl malte der Künstler aber für sich, zur Ausstattung der Räume seines Antwerpener Hauses und seines Landsitzes Steen; sie sind daher fast alle nach eigener Wahl und aus innerem Bedürfnis, con amore gemalt worden, vor allem aus Freude an dem schönen Körper der jungen Gattin, den er in allen diesen Gemälden in den mannigfachsten Stellungen verherrlicht hat. Eines dieser Bilder ist seit Jahresfrist, als Geschenk Sr. Majestät des Königs, in unserer Galerie zur Aufstellung gelangt, »Diana mit zwei Nymphen im Bade von Satyrn überrascht«. Es befand sich mit den meisten anderen Gemälden dieser Art im Nachlaß des Künstlers und wurde mit demselben unter der Bezeichnung »Drei Nymphen mit Satyrn« (Nr. 88) versteigert. Damals scheint das Bild zusammen mit der »Diana auf der Hirschjagd« von einem Rittmeister N. Tholinx erworben zu sein, von dem Prinz Friedrich Heinrich der Niederlande 1645 beide Bilder für 2100 fl. erwarb. Mit der oranischen Erbschaft gingen diese Bilder dann an den großen Kurfürsten über.[1])

Diese »Diana im Bade von Satyrn überrascht« ist unter den Erwerbungen der Berliner Galerie in den letzten Jahren eine der hervorragendsten, denn sie ist eines der

[1]) Schon als das Bild zum ersten Male öffentlich ausgestellt war, habe ich mich an dieser Stelle (Jahrbuch 1883 S. 191 ff.) über Geschichte, Bedeutung und Zeit der Entstehung des Bildes kurz ausgesprochen. Die Behauptung von Rooses (L'œuvre complet de Rubens, V. p. 337), »daß das Bild sehr gelitten und wahrscheinlich mehr als eine böse Reinigung erfahren habe«, ist irrig. Das Bild, auf Holz gemalt, war ursprünglich kleiner angelegt; während der Arbeit wünschte der Künstler, wie häufig, die Komposition zu vergrößern und ließ an allen Seiten, ausgenommen unten, schmale Tafeln ansetzen. Der Tischler beging dabei die Ungeschicklichkeit, die merkwürdigerweise bei verschiedenen Bildern von Rubens begangen ist (z. B. auch bei dem neuen Porträt der Isabella Brant in unserer Sammlung), daß er die Bretter, die er hinzufügte, in umgekehrter Richtung ansetzte, wie das Holz der Haupttafel gewachsen ist; dadurch haben die Fugen bei starkem Temperaturwechsel stets die Neigung, sich zu öffnen. Dies hatte in alter Zeit zu grober Übermalung der Figuren geführt, nach deren Abnahme durch Professor Hauser sich das Bild als fast unberührt herausgestellt hat. Was Rooses für Übermalung und Verputzung hielt, sind vielmehr die Änderungen durch Rubens selbst, der bis zu seinem Tode an dem Bilde arbeitete und es teilweise unvollendet hinterließ.



P P RUBENS PINX | IN DEN K MUSEEN ZU BERLIN | W UNGER SCULPS

8



bezeichnendsten und bedeutendsten Werke aus Rubens letzter Zeit und in der eben charakterisierten Richtung. Die einzige Lebensfülle, die Wucht der Erscheinung, die Wahrheit der Beobachtung, die helle Farbigkeit und Leuchtkraft, die vollendete Meisterschaft in der Ausführung, welche fast allen Bildern dieser Art und Zeit gemein sind, finden sich auch hier in vollem Maße. Aber die »Diana« hat noch einen ganz eigenen Reiz durch die Art der Ausführung und den verschiedenen Grad der Durchführung in verschiedenen Teilen des Bildes. Einzelnes ist nämlich in einer Weise vollendet, wie kaum in einem zweiten Gemälde des Meisters, anderes ist in breiter Weise ausgeführt, und wieder andere Teile, die schon fertig waren, hat Rubens von neuem übergangen, oder Änderungen, die er wünschte, ganz flüchtig darüberskizziert. In diesem nicht ganz fertigen Zustand war das Bild, als ein neuer starker Gichtanfall den Künstler auf sein letztes Krankenlager warf, von dem er sich nicht wieder erheben sollte. Dadurch bietet uns das Bild einen Einblick in Rubens' künstlerisches Verfahren, wie ihn uns in dem Grade fast nur seine Skizzen gewähren; jedoch in anderer Weise, da er in ihnen wieder anderes anstrebte.

Bei diesem Werke, an dem er mit größter Liebe arbeitete, und worin er sein Bestes geben wollte, können wir dem Meister förmlich bei der Arbeit folgen. Ganz fertig ist die linke Seite des Bildes, namentlich die Hauptfigur, die Diana. Diese schöne, üppige Gestalt ist vom Künstler in allem, selbst im Kopfe, treu nach seiner Gattin gemalt, die damals fünfundzwanzig Jahre alt war; sie kann der »Frau im Pelz« in den Wiener Hofmuseen unmittelbar an die Seite gestellt werden, mit der sie gleichzeitig entstanden und der sie aufs engste verwandt ist. Der Künstler hat sich gar nicht genug tun können in der Durchführung der Figur, die dadurch von einer Feinheit der Modellierung, von einer Körperlichkeit und Kraft der Farbe ist, daß selbst die Frauengestalten eines Tizian daneben fast einfarbig und schüchtern erscheinen. Um die Leuchtkraft des Fleisches noch zu heben, hat Rubens den Abendhimmel in beinahe reinem Ultramarin ganz pastos hinter die Figur gestrichen und hat dem zottigen Faun, welcher sich Diana fast schüchtern naht, eine Haut vom tiefstem Braun gegeben.

Weniger sorgfältig durchgeführt sind die übrigen Figuren. Wie sie der Künstler ursprünglich beabsichtigt hatte, zeigt die Nymphe rechts, während die Gruppe mit der vom Satyr in wilder Lust gepackten Nymphe, die gleichfalls schon fertig war, nachträglich in einzelnen Teilen ganz breit vom Künstler wieder übergangen worden ist. Augenscheinlich war er bei der immer stärkeren Durchführung der Hauptfigur und ihrer Umgebung so farbig und leuchtend geworden, daß ihm kräftigere Farben, stärkere Gegensätze auch auf der anderen Seite des Bildes notwendig erschienen. Daher hat er hier die Karnation des Faunes noch tiefer und reicher angelegt und auf das grünliche Gewand der Nymphe kalte rote Reflexlichter gestrichen. Dies ist so prima und flüchtig geschehen, daß man auf den ersten Blick an rohe Übermalung eines Restaurators denken kann; aber wenn auch der Künstler an der beabsichtigten Ausführung gehindert wurde, seine weise Absicht erkennt man auch aus diesen wenigen derben Farbenklecksen. Von großer Meisterschaft in seiner skizzenhaften Behandlung ist auch der Brunnen mit dem Windhund hinter dem plätschernden Wasser.

In der ersten Vollendung, wie wir sie in der rechten Hälfte noch im wesentlichen vor uns sehen, war dieses Dianabild von ähnlicher Wirkung und Primabehandlung wie das gleichzeitig entstandene herrliche Gemälde »Hirt und Hirtin« in der Münchener Pinakothek; wie es in der linken Hälfte vollendet ist, steht es dem »Pelske«,

den »Drei Grazien« und ähnlichen Bildern in Wien und Madrid am nächsten. Die Gestalt der Diana in unserem Bilde hat der Künstler in der Komposition der »Diana und Kallisto«, welche die Galerie in Sanssouci besitzt, fast getreu übernommen. Bei der Ausführung dieser Skizze, die von einem geschickten französischen Künstler in der Art des Boucher vergrößert und teilweise verändert wurde, hat Rubens diese Figur jedoch ganz verändert, wie das herrliche Bild im Museo del Prado zeigt. Ganz ähnlich kehrt die Gestalt dagegen in den Satyrn und Nymphen bei der »Fruchternte« des Pradomuseums wieder. Doch so oft Rubens eine Studie wiederbenutzt, weiß er sie durch wenige Änderungen ganz der neuen Komposition anzupassen und neue Gestalten daraus zu schaffen; das zeigen auch diese Gemälde.

Auf dem Landgut Steen, wo in den letzten Lebensjahren des Künstlers dieses und die meisten der zahlreichen ähnlichen großen Figurenbilder im intimen Umgang mit der jungen Gattin entstanden, benutzte Rubens jeden schönen Tag und die guten Stunden zwischen den Anfällen seiner bösen Krankheit, um draußen die freundliche Umgegend zu genießen und zu studieren. So entstand gleichzeitig mit jenen Figurenbildern eine ganze Reihe von Landschaften, darunter die schönsten, die Rubens gemalt hat, landschaftliche Bilder von einer Macht der Erfindung, von einer Pracht der Farbe und Fülle des Lichts, wie sie kein anderer Künstler geschaffen hat. Welche Selbstbeherrschung, welche Schaffensfreude und Gestaltungskraft, welche Begeisterung und innere Heiterkeit mußte dem Manne inne wohnen, der Bilder, wie die »Landschaft mit Schloß Steen« in der National Gallery und das Gegenstück, die »Landschaft mit dem Regenbogen«, in der Wallace Collection, wie die »Phäakeninsel« und die »Rückkehr von der Ernte« im Palazzo Pitti und manche ähnliche Landschaften in groß und klein, die alle die sonnige Schönheit der Erde in den prächtigsten Farben wiedergeben, zu malen imstande war, während ihn die Gicht oft kaum noch den Pinsel halten ließ und ihn zwang, sich im Krankenstuhl an seine Staffelei fahren zu lassen.

Unsere Galerie, die bis vor kurzem noch keine Landschaft von Rubens' Hand besaß, hat gerade aus dieser Zeit ein zwar kleines, aber ganz charakteristisches, treffliches Bild erworben. Es zeigt den Ausblick von Rubens' Landhaus, dessen hohen Turm man vorn rechts noch sieht, über leicht bewegtes Terrain mit wechselndem Feld und Wald in der Glut des Abendlichtes, die alle Farben kräftiger und in goldigen Schimmer gehüllt erscheinen läßt. Das Bild ist kaum mehr als eine flüchtige Erinnerung an ein Schauspiel, das der Künstler von seinem Garten aus in den schönen Sommermonaten fast alltäglich genoß, das er aber mit seinem Gedächtnis für Formen und Farbe und in der sonnigen Stimmung seines Glückes am Lebensabend mit wenigen Strichen in schönerer Wirklichkeit uns vorzuzaubern versteht. Unser Bild, das wir hier in der trefflich gelungenen Radierung von der Hand William Ungers wiedergeben, hat Rubens dann als Unterlage gedient, auf der er die reichere, größere »Landschaft mit dem Turnier« im Louvre aufgebaut hat.

Dieses kleine Bild, welches 1841 mit der Sammlung von Lady Stuart in London versteigert wurde, kam aus der Sammlung des Lord Pelham Clinton Hope in unsere Galerie zusammen mit einer wesentlich größeren, nebenstehend in Lichtdruck abgebildeten Landschaft, die durch den (umgekehrten) Stich von Bolswert unter dem Namen »Der Schiffbruch des Äneas« bekannt ist. In der Sammlung Richelieu befand sie sich unter der Bezeichnung »Der Leuchtturm von Porto Venere«. Im Reichtum der Formen, in der Großartigkeit des Aufbaues, in Kraft und Mannigfaltigkeit der Beleuchtung erinnert das Bild an die »Sintflut« in den Wiener Hofmuseen und



P. P. RUBENS

Die Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas

GEMÄLDEGALERIE DER K. MUSEEN ZU BERLIN



an die »Phäakeninsel« im Palazzo Pitti; aber die reichen, feinen Details und die klare Färbung sind durch den Bolusgrund, auf dem Rubens hier ganz ausnahmsweise einmal gemalt hat, stellenweise beeinträchtigt worden. Die stilvolle Komposition, die starkbewegten Formen und Figuren wie die Benutzung von Studien aus Italien lassen die Entstehung in früherer Zeit, etwa um 1620, wahrscheinlich erscheinen. Jedenfalls hat das Bild noch nicht die sonnige Pracht und Farbigkeit jener Landschaften der letzten Jahre, wie sie in unserer Galerie die kleine »Landschaft mit dem Turm« veranschaulicht.

HUGO VAN DER GOES

EINE NACHLESE

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Nachrichten und Kopien von untergegangenen oder verschollenen Schöpfungen des Hugo van der Goes bilden einen unbefriedigenden Besitz, der sich kümmerlich ausnimmt neben dem glücklich vermehrten Bestand an Originalen.

Die von Carel van Mander beschriebene Begegnung Davids mit Abigail kennen wir in groben Umrissen dadurch, daß wenigstens vier Nachbildungen aus dem XVI. Jahrhundert erhalten sind. Das Brüsseler Musée des arts décoratifs hat aus einer Genter Privatsammlung eine Kopie des Bildes, das van Mander in Gent sah, erworben (Gazette d. b. a. 1898, S. 347). Herr J. V. Novak in Prag besitzt eine Kopie, die im Brüsseler Kunsthandel aufgetaucht ist (Chronique d. a. 1896, S. 157). In der Kölner Sammlung Merzenich ist eine Nachbildung aus etwa derselben Zeit — um 1600 — (Photogr. A. Schmitz), und Herr Dr. G. Hülsemann in Wiesbaden hat ein viertes Exemplar im Kreise Kempen kürzlich gefunden und erworben. Alle diese Kopien sagen dasselbe aus bis ins Einzelne und vermitteln eine ziemlich bestimmte Vorstellung von dem verlorenen Originale. In den Maßen kommen die größten dieser Repliken, *die* in Brüssel (130 x 195 cm) und *die* in Köln (128 x 212 cm), dem Urbilde wohl am nächsten.

Von einer in vielen Wiederholungen verbreiteten Beweinung Christi oder Kreuzabnahme, deren Gruppierung sich durch Originalität und Kühnheit auszeichnet, gebe ich eine Abbildung (Fig. 1) nach dem Exemplar in Neapel, einem Exemplare, das, obwohl nicht wesentlich besser als die anderen, über den Umstand, daß ein Werk des Hugo van der Goes zugrunde liegt, keinen Zweifel läßt. Wer Palimpseste zu lesen versteht, wird nicht ohne positives Ergebnis die Magdalena hier mit der Magdalena auf dem Flügel des Portinari-Altares vergleichen (das Kostüm, die Falten am Halse), wird die Gewohnheiten des Meisters in dem eckigen Gefältel des Weißzeuges erkennen und durch das Samtkostüm und den Typus des bartlosen Alten zur Linken an den ältesten König in dem Flügelaltar der Liechtenstein-Galerie erinnert werden.

Ich kann die Meinung nicht aufgeben, daß die beiden kleinen Darstellungen des Marientodes in Berlin und Prag nach einer Schöpfung des Hugo van der Goes kopiert sind, wie groß auch die Schwierigkeit ist, das stilistisch abweichende Londoner Exemplar bei solcher Annahme zu erklären. Daß der Meister von Flémalle, dem man das Bild der National Gallery zuschreibt, die Komposition Hugos, der vermutlich jünger war als er, übernommen habe, ist nicht eben leicht zu glauben. Keinesfalls darf aber das feurig kolorierte und effektvoll beleuchtete Bild in London für das Original gehalten werden. Die an und für sich nicht besonders bedeutenden Prager und Berliner Wieder-

holungen entstammen, wie eine genaue Prüfung der Bewegungsmotive, des Faltenwurfs und der Köpfe lehrt, einer unvergleichlich höheren Gestaltungskraft, als in den kümmerlichen, eintönigen, kleinlich geformten Gestalten und Köpfen des Londoner Gemäldes lebt. Wir besitzen demnach, wie es scheint, von einer Schöpfung des van der Goes zwei ziemlich korrekte und eine freie Übersetzung, die aus Eigenem das vielfach mißverstandene Urbild geschmückt hat.

Im Buckingham Palace wurde mir von Lionel Cust ein Triptychon mit der Krönung Mariä und vielen Heiligen gezeigt, das ich für eine alte Kopie nach Hugo

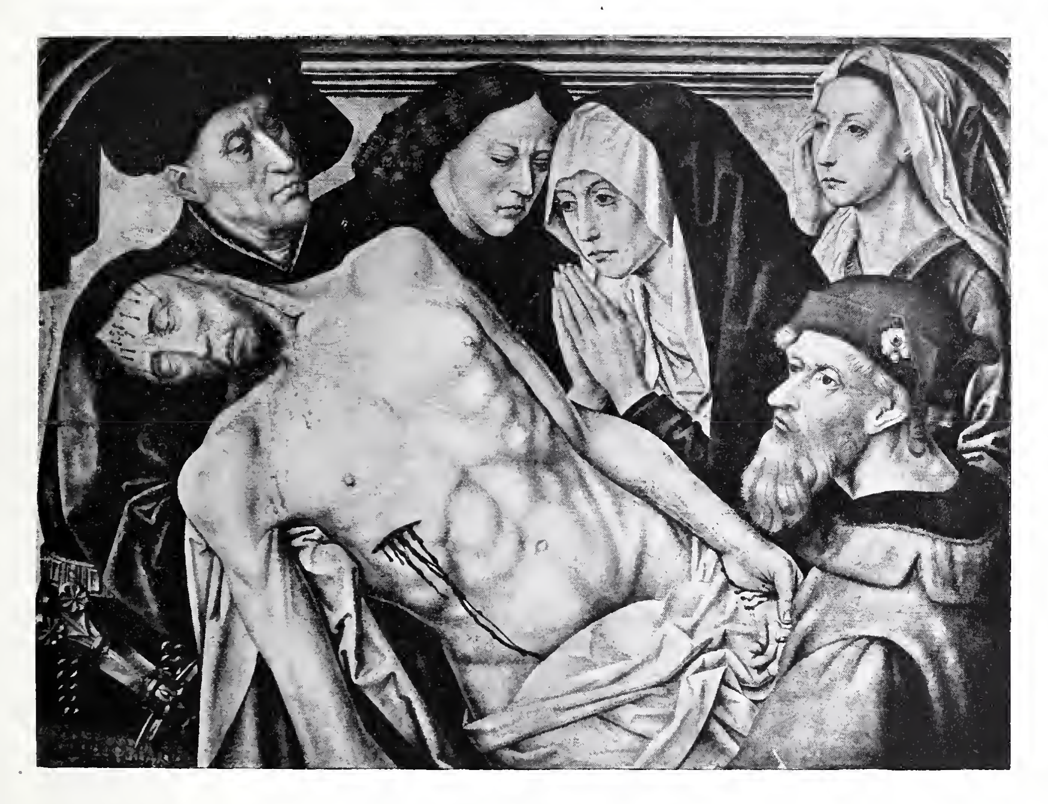


Fig. 1. Kopie nach Hugo van der Goes
Neapel, Kgl. Museum

van der Goes halte. Die kleine Abbildung (Fig. 2), die wir der Güte des ausgezeichneten Verwalters der königlichen Kunstschätze verdanken, zeigt, wenn nicht mehr, so die Komposition. Und viel mehr als die Komposition ist von der Schöpfung des Meisters in der relativ kleinen, anscheinend getreuen, aber nüchternen Wiederholung nicht erhalten. Das Original war vermutlich groß, eines jener grandiosen Figurengebäude, mit denen Hugo alle Niederländer des XV. Jahrhunderts übertraf. Waagen sah diesen Flügelaltar im Kensington Palace und notierte darüber folgendes (Galleries in Great Britain S. 226):

»*Netherlandish School, about 1480. Most resembling Goswin van der Weyden.* 34. Coronation of the Virgin. Triptych. Full-length figures. On wood. Principal picture, 3 ft. 5 in. by 2 ft. 2 in.; each wing, 3 ft. $5^1/_2$ in. by 11 in. This picture is of the

utmost interest from the whole style of the conception, the great richness of the figures, and the position which it occupies in the progress of the Van Eyck school. While it quite retains the fulness of individuality (namely, in the heads, and especially in the male heads) which is characteristic of this school, and also possesses much of that solidity and mastery of treatment, particularly of the draperies, which distinguish Memling, we remark somethink already prosaic in the expressions, a departure from



Fig. 2. Kopie nach Hugo van der Goes
London, Buckingham Palace

the feeling for beauty, especially in the tame and little attractive female heads, and finally a cold green tone in the flesh. The authentic picture by Goswin van der Weyden, son of the younger Roger, which this work recalls, is in the Museum of Brussels, and represents a Coronation of the Virgin.«

Die Hochschätzung des Ganzen und die Bedenken gegen Einzelnes erscheinen sehr gerecht vor der Kopie eines bedeutenden Originals. (Das vermeintlich authentische Werk Goswins wird jetzt dem Meister der Himmelfahrt Mariä, dem Aalbert Bouts zugeschrieben.) Ich halte es für gewifs, dafs der schwache Maler, der die Faltenzüge so hart und trocken ausführte, diese Fülle der Bewegungsmotive, diesen Reichtum an

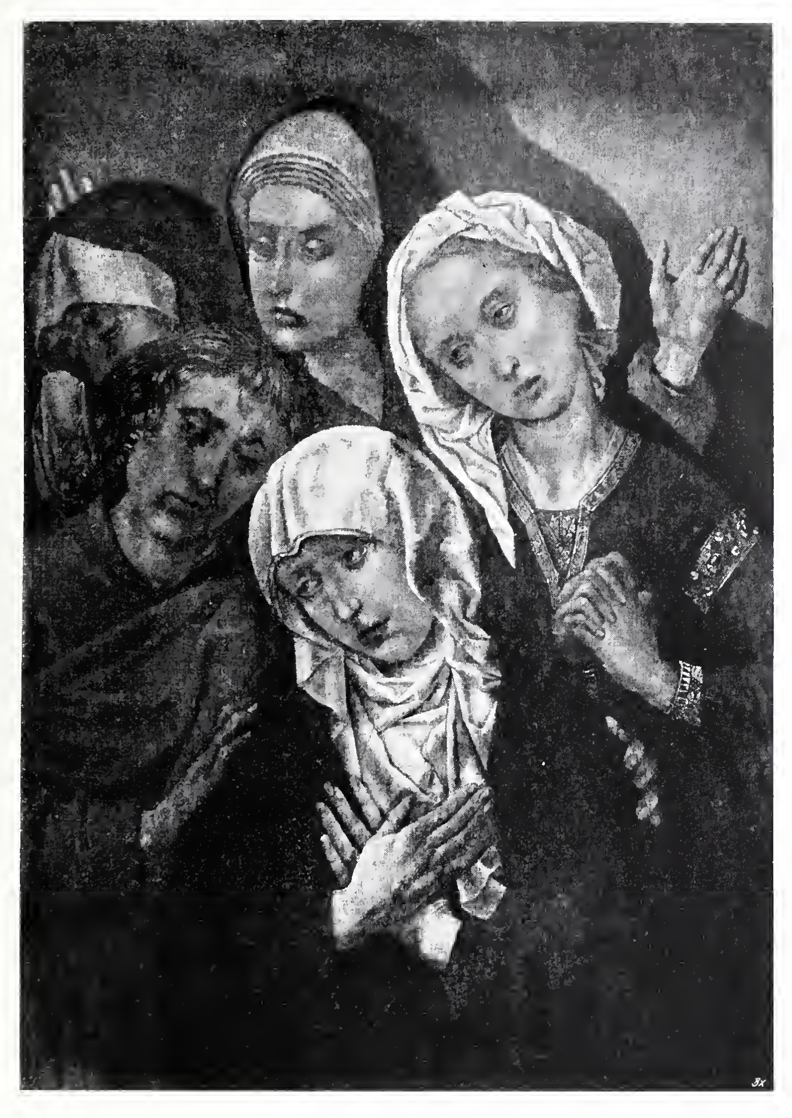


Fig. 3. Hugo van der Goes
Gruppe von einer Beweinung Christi
Berlin, Kgl. Gemäldegalerie

ausdrucksvollen Köpfen nicht frei gestaltet hat. Für die Vermutung aber, daß das Original, das wir voraussetzen, gerade von Hugo van der Goes stammt, ist jeder Kopf und jede Hand ein kräftiges Argument, und kein Zug in dem vielgliedrigen Ganzen widerspricht der Annahme.

Aus der Florentiner Panciatichi-Sammlung ist vor einigen Jahren unserer Galerie ein Leinwandbild geschenkt worden, das in mehr als einer Hinsicht unvollkommen und unvollständig, immerhin der genauesten Betrachtung wert erscheint. Ich bilde das merkwürdige Stück ab, das 52 cm hoch, 36,5 cm breit ist (Fig. 3). Maria, Johannes, Magda-

lena und noch zwei Frauen in Halbfiguren, die Gruppe derer, die den Heiland am tiefsten betrauern, durch den gemeinsamen Schmerz eng aneinander geschlossen. Die Blicke sind nach links gewendet und etwas nach unten. Bei der Kreuzigung würde das Ziel der Teilnahme in der Höhe gesucht werden; bei der Beweinung des vom Kreuze genommenen Leibes wäre die aktionslose Trauer der mit gekreuzten Händen harrenden Gottesmutter schwer zu erklären. Also die eigentliche Abnahme vom Kreuz, wenn nicht die seltene Darstellung der Kreuznagelung! Wie aber ist das Ganze zu denken, von dem ein Teil mit der dicht gedrängten Gruppe erhalten ist? Besitzen wir den Ausschnitt aus einem größeren Bilde oder die Hälfte eines Diptychons, den rechten Flügel eines Triptychons? Die Komposition erscheint, gerahmt, wie sie ist, zwar inhaltlich, aber nicht formal fragmentarisch. Vergeblich wird man versuchen, aus irgend einer Darstellung der Kreuzabnahme die Gruppe der Trauernden ebenso klar und befriedigend herauszuschneiden. Wir kennen überdies ähnliche in sich abgeschlossene, als Teile mehrgliedriger Klappaltäre entstandene Darstellungen, wie die Gruppe der Trauernden im Memlingstil in der Münchener Pinakothek (Nr. 123, Bruckmann Pigmentdruck). Diese Tafel ist nur eine schwächere Wiederholung oder eine Werkstattkopie. Das Original hat C. Justi in der Capilla real zu Granada gefunden, wo es nicht im ursprünglichen Zusammenhange bewahrt ist. Am nächsten liegt die Vermutung, daß die Tafel die rechte Hälfte eines Diptychons war. Zu Genua im Palazzo Durazzo hängt ein Triptychon (Luca d' Ollanda) mit der Kreuzabnahme in der Mitte, Stifterfiguren links und einer Wiederholung der Münchener Gruppe rechts. Wenn wir von dieser mittelmäßigen Kopie auf die nicht bekannten Teile des Memlingschen Originals schließen dürfen, waren die Stücke in Granada und München Flügel von Triptychen. Was aber das Berliner Bild angeht, so darf nicht verschwiegen werden, daß gegen den Analogieschluß sich Bedenken erheben. Die Leinwandtechnik widerspricht dem Wesen des Klappaltares.

Das Bild wirkt unscheinbar und trübe, es entbehrt durchaus des Schmelzes und der Farbenpracht. Wenn die besondere Technik von vorn herein das Email und die feine Schärfe altniederländischer Holzbilder ausschloß, so ist die Malerei überdies durch unzweckmäßiges Firnissen fleckig und braun und schließlich durch Retuschen arg entstellt worden.

Einige Partien, wie Hals und Kopf der Magdalena, die Hand der klagenden Frau zu äußerst rechts, der Ausdruck des Schmerzes und die Zeichnung der Hände im ganzen sind so ausgezeichnet und so durchaus in der Gestaltungsart des Hugo van der Goes, wie sie etwa aus der Beweinung Christi in Wien bekannt ist, daß ich trotz der Trübheit und Unklarheit, in der das Werk vor uns steht, es dem großen Meister zuzuschreiben wage.

Ein ähnliches schattenhaftes Monument in derselben wenig widerstandsfähigen Technik, eine bescheidene Madonna in Halbfigur, ist seit einigen Jahren im Besitz der Kasseler Galerie (Nr. 1; 50×30 cm). Der Scharfblick Otto Eisenmanns erkannte in dem hart mitgenommenen Leinwandbilde, das auf einer Kölner Versteigerung vorkam, den Stil des van der Goes.

Das Werk des Meisters, das aus Spanien in den Besitz unserer Galerie gekommen ist, die *Geburt Christi*, wurde von Cavalcaselle schon vor 1853 im Trinidad-Museum zu Madrid eigentümlich mißverstanden, in Zusammenhang mit der Anbetung der Könige in der Münchener Pinakothek (s. den Lichtdruck) gebracht und mit Gerard David in Beziehung gesetzt. Dieser Irrtum erwuchs aus richtigen Beobachtungen. In der Tat ist das Münchener Bild im einzelnen mit gesicherten Arbeiten des Brügger Meisters

ebenso fest verknüpft wie im ganzen mit der Geburt Christi, in der wir ein Werk Hugos zu besitzen glauben.

Von mehr äußerlichen Übereinstimmungen abgesehen, wie dem großen Ährenbündel, einer auffälligen, wahrscheinlich symbolischen Zutat hier und dort, ist der Joseph des Münchener Bildes im Typus nah verwandt der entsprechenden Figur im Berliner Bilde, und der Bursche, der auf der Fensterbrüstung lehnend, sich lächelnd zu den Königen umblickt, ähnelt so stark dem ersten Hirten, der vor dem Christkinde niederkniet, daß wir das Gedächtnis Cavalcaselles bewundern müssen. Andererseits sind die beiden Gemälde im Stile ganz und gar verschieden. Die Köpfe der Gottesmutter, der beiden älteren Könige, die Malweise und manche andere Eigenschaft der Epiphanie weisen mit nicht geringerer Entschiedenheit auf Gerard David, als alle Eigenschaften des Berliner Bildes auf Hugo van der Goes.

Die Zwiespältigkeit des Münchener Bildes beruht auf dem Zusammenwirken zweier Gestaltungskräfte. Die Komposition, die Raumgestaltung, die Bewegungsmotive sind dem Gerard David fremd und liegen außerhalb seines Vermögens. Die Brüsseler Anbetung der Könige darf wohl als eine Arbeit dieses Meisters — aus der Zeit um 1500 — betrachtet werden. Es wäre schlimm, wenn selbst dieses bescheidene Ergebnis nach der Brügger Ausstellung nicht feststände. Eine Vergleichung der beiden in manchen Einzelheiten, wie etwa im Kopfe der Gottesmutter, übereinstimmenden Anbetungen ist lehrreich. In eng geschlossener Gruppierung erscheinen die Brüsseler Figuren, kirchlich, repräsentativ, wie erstarrt in Andacht, ein dichtes Nebeneinander statuarischer Gestalten. Im Grunde sind alle Kompositionen des Brügger Meisters so. Wann der Gegenstand ihn zwingt, von der schematischen Anordnung abzugehen, wird der würdige Ordner feierlicher Gruppen nahezu fassungslos.

Die Münchener Szene ist dramatisch erdacht, zeigt eine für niederländische Verhältnisse reiche, kunstvoll verschlungene Gruppierung innerhalb des phantasievoll gestalteten Bühnenraumes. Mit neun Figuren ist der Strom der heilsuchenden Menschheit, der an der Schwelle der heiligen Hütte brandet, ausgedrückt. Der Kontrast der beiden Bildhälften ist eindringlich: rechts magere Raumfüllung, klare Umrisse und Stille, links die Unruhe des welligen Haufens. Die Komposition ist höchst beredt im bloßen Umriß. Die phlegmatische Zeichnung im einzelnen scheint mit den kühnen Bewegungsmotiven, Überschneidungen und Verkürzungen im Widerspruch zu stehen. Erfindung und Ausführung sind nicht von demselben Temperament beseelt. Das Bild gleicht einem gefrorenen Wassersturz.

Die widerspruchsvolle Erscheinung aufzuklären, bieten sich verlockende Hypothesen. Man könnte das Bild als eine Kopie von der Hand Gerard Davids nach einem verlorenen Original des Hugo van der Goes deuten oder könnte auf die Möglichkeit verfallen, der jüngere Meister hätte einen Kompositionsentwurf des älteren zur Ausführung gebracht.

Die Berliner Galerie besitzt — jetzt im Vorrat — eine im ganzen und in vielen Einzelheiten treue Kopie der Münchener Anbetung (Fig. 4). Wenigstens hat man so das Verhältnis zwischen den beiden Gemälden stets betrachtet. Stammt das Berliner Bild aber wirklich von dem Münchener ab, oder ist etwa das vorausgesetzte verschollene Original beiden gemeinsame Quelle? Das Berliner Exemplar ist relativ schwach, von einem geringen Meister, dem selbständiges Umgestalten schwerlich zuzutrauen ist. In einigen Partien, ganz besonders in den Köpfen der beiden älteren Könige weicht es vollkommen ab von dem Münchener. Und gerade in diesen überraschenden Köpfen zeigt sich die Typik des Hugo van der Goes! Damit scheint die Hypothese bestätigt zu

werden; was das eine Bild ahnen ließ, machen beide zur Gewißheit. Soweit beide Wiederholungen übereinstimmen, ist uns das Urbild bekannt. Darüber hinaus belehrt uns einigermaßen die schwächere, aber treuere Berliner Kopie. Wie die Geburt Christi in der Berliner Galerie gehört die verlorene Epiphanie zu den späten Schöpfungen

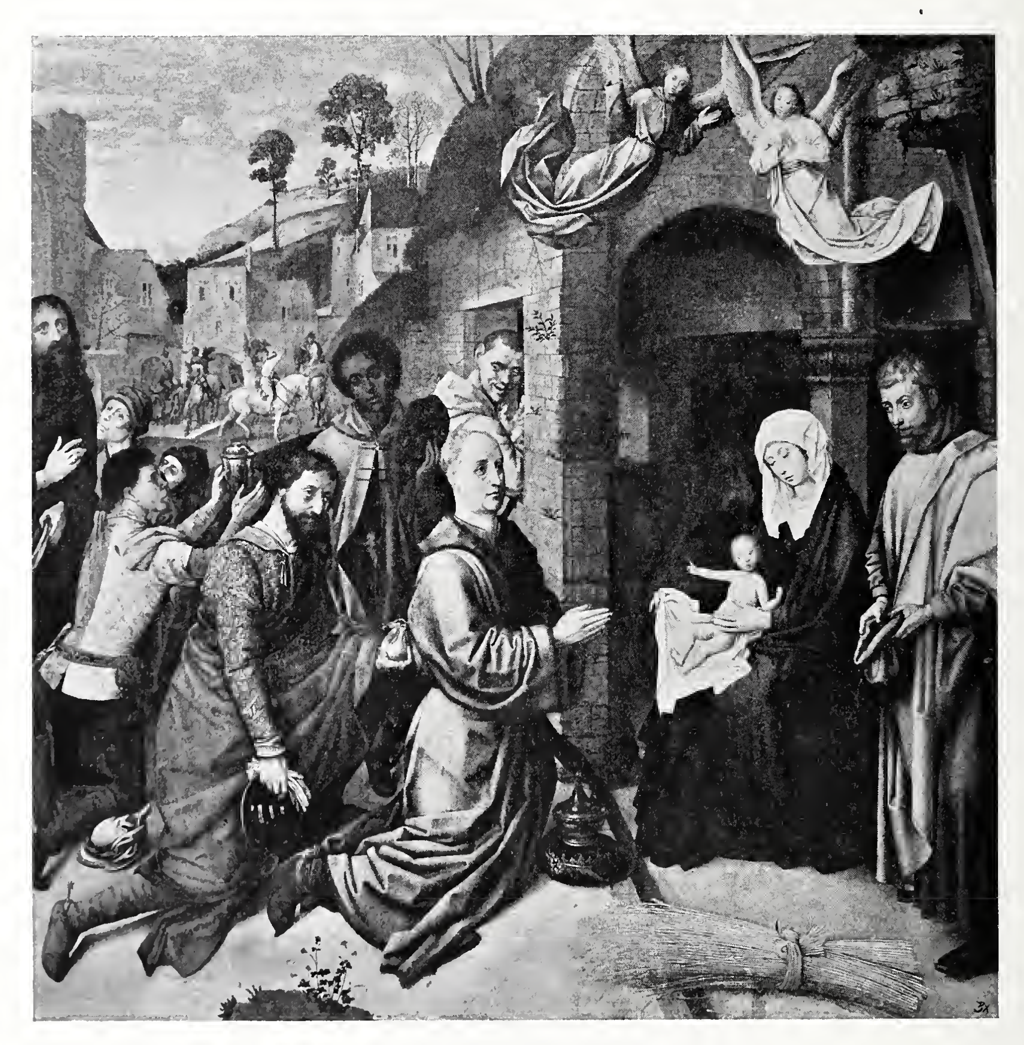


Fig. 4. Kopie nach Hugo van der Goes
Berlin, Kgl. Gemäldegalerie

des Hugo van der Goes. Sowohl die Großzügigkeit der Anordnung wie der relativ einfache Faltenwurf scheinen die Datierung zu gestatten.

Ein kürzlich im Londoner Kunsthandel aufgetauchtes, jetzt im Besitze der Herren Durlacher befindliches Triptychon (Fig. 5 u. 6) tritt in den Zusammenhang unserer Erwägungen, insofern der älteste König der Epiphanie im Kopf und im Faltenwurf bis zum Gürtel genau mit der entsprechenden Figur des Berliner Bildes übereinstimmt.



GERARD DAVID

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

IN DER K. PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN





Fig. 5. Brügger Meister um 1510
Flügelaltar, Innenseite

Die Freunde der altniederländischen Malerei, deren Kreis durch die unvergeßliche Brügger Ausstellung vergrößert worden ist, werden gerne diesen Flügelaltar kennen lernen. Dem Stile nach gehört er zu einer Gruppe, die sich auf jener Ausstellung



Fig. 6. Brügger Meister um 1510
Außenseite des Flügelaltars (Fig. 5)

besonders breit und stattlich entfaltete. Dort war aber wenig Stilverwandtes, das sich an Reichtum und Farbenschönheit mit diesem Altare, der vollkommen erhalten ist und seine Originalrahmung noch besitzt, hätte messen können. Im Innern ist die Anbetung der Könige zu sehen, auf dem linken Flügel die Geburt Christi, rechts die Darbringung im Tempel. Außen ist grau in grau die Verkündigung gemalt. Der Inhalt

des Triptychons weist nach Brügge, indem er an Memlings Floreins-Altar und den sogenannten Reisealtar Karls V. erinnert. Nach dem zweiten Werke Memlings ist die Darbringung im Tempel kopiert. Die Zeit des Werkes ist ebensowenig zweifelhaft wie der Ursprungsort, wenn auch kein Wappen, keine Inschrift, kein Stifterporträt, kein Zeitkostüm uns zu der Datierung hilft.

Unser Altar gehört in jene lange Bilderreihe, aus der einige Glieder früher — ganz mit Unrecht — dem Jan Mostaert zugeschrieben worden sind. Wir haben es mit einem schmiegsamen Meister zu tun, dessen Persönlichkeit in der Auffassung und der Kompositionsweise festzustellen, ein bedenkliches Unternehmen wäre. Nach der Malweise aber, der Farbenwahl und der Zeichnung des Einzelnen steht das Triptychon dem kleinen Flügelaltar mit der Darreichung im Tempel nahe, der zu St-Sauveur in Brügge steht (Brügger Ausstellung Nr. 184, Pigmentdruck von Bruckmann). Die Datierung des Brügger Altärchens, wie sie Weale aus den Lebensdaten der Stifter gewonnen hat, — *vor 1510* — lasse ich dahingestellt. Wesentlich später kann aber, wie das Kostüm des Stifterpaars und die Architekturformen bestätigen, das Werk nicht entstanden sein und gehört zu den ältesten Arbeiten im Stile des Pseudo-Mostaert, zusammen mit den Flügeln der Somzée-Sammlung, dem Johannes und Hieronymus (Brügger Ausstellung Nr. 93, Pigmentdruck von Bruckmann) und mit unserem Flügelaltar.

Die Tempelszene in Brügge ist ganz anders gestaltet als auf dem rechten Flügel des Londoner Altares, diesmal nicht nach Memling, die Madonna ist anderswoher genommen, und doch hat der sparsame Meister in der Figur des Priesters die Faltenmotive wiederholt, auch in Einzelheiten, die in Memlings Urbild nicht zu finden sind.

Die Verkündigung auf der Außenseite kommt mit ähnlichen Motiven öfters vor. Erfunden hat der Maler des Altares sie vermutlich nicht. Ein kleines, vierteiliges, hübsch im Renaissancestil gerahmtes Bild bei Herrn Generalkonsul Rosenberg in Berlin, ein Spätling der Brügger Kunst, zeigt wenigstens eine genau übereinstimmende Maria.

Die Epiphanie im Zentrum ist verhältnismäßig bewegt und festlich durch die Trachten und das Schmuckwerk, nicht so schwer und feierlich, wie die von Memling und Gerard David stammende Tradition bestimmte und wie der Pseudo-Mostaert die Szene öfters gemalt hat. Mit der einigermaßen weltlichen und lauten Auffassung steht die Darstellung etwa auf derselben Stufe wie die, neuerdings mit Recht einem anderen Brügger Maler, dem Jan Provost zugeschriebene und etwa 1510 entstandene Anbetung der Könige in der Berliner Galerie. Provost trat vermutlich von Antwerpen her mit Neuerungslust in die stille und dumpfe Luft von Brügge. Aus welchen Quellen der Meister des Londoner Altares geschöpft hat zu seiner Anbetung, die nicht ganz so vom Stadtgeist erfüllt ist, wie die Seitenbilder, vermag ich nicht anzugeben, nur daß ich die auffallende Figur des ältesten Königs von dem verschollenen Werke des Hugo van der Goes herleite.

Zeitlich und örtlich sind wir in der Nähe Gerard Davids, in der Nähe des Codex Grimani geblieben, der, wie bekannt ist, einen Anklang an die Münchener Komposition enthält.

Wie in gleicher Gestalt der bartlose Kopf des knieenden Königs, mit seinem spärlichen Haupthaar, den weitgeöffneten Augen, im Londoner und Berliner Bilde auftaucht — diesen Augen, die glasig, in die Unendlichkeit starrend und extatisch waren im Urbilde und die wunderlich starr erscheinen in den Kopien —, so verschiedenartig hier und dort ist der Faltenwurf des Mantels. Das unruhige, reiche

und eckige Gefältel ist nicht allein abweichend, sondern geradezu gegensätzlich, verglichen mit der entsprechenden Partie, die in München und Berlin wörtlich übereinstimmt.

Die Stammtafel der Bilder, wie ich sie angedeutet habe, ist gewiß nicht zuverlässig, wenigstens nicht vollständig. Zwischenglieder, die uns fehlen, würden den Zusammenhang vielleicht anders erscheinen lassen. Was gesagt werden konnte, beleuchtet ein wenig die Wirtschaftlichkeit der Brügger Kunst und das Nachleben eines großen Werkes, dessen Verlust wir zu beklagen haben. Wahrscheinlich stand die Anbetung der Könige von Hugo van der Goes in einer Brügger Kirche.

EINE ZEICHNUNG AUS ALBRECHT DÜRERS WANDERJAHREN

VON S. MONTAGU PEARTREE

Unter den Zeichnungen, die, aus dem Harzenschen Nachlasse stammend, seit ungefähr dreißig Jahren in dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt werden, liegt ein Blatt, das in der Dürer-Literatur noch keine Erwähnung gefunden hat. Wir bringen es in einer trefflichen Reproduktion der Reichsdruckerei und mit Genehmigung der Direktion der Hamburger Kunsthalle, die trotz des ablehnenden Verhaltens des hochverdienten Herausgebers der großen Dürer-Zeichnungenpublikation niemals an ihrem »Dürer« irre geworden war.

Dargestellt ist ein Liebespaar, das sich dem Beschauer entgegen nach vorn rechts bewegt. Das Mädchen greift mit der rechten Hand nach ihrem Kleid, um es aufzuheben; ihre Linke wird von der linken Hand ihres Begleiters erfaßt, während er mit dem rechten Arm ihre Taille leise umspannt. Im Gesicht des Jünglings ist eine Ähnlichkeit mit dem jungen Dürer nicht zu verkennen. Der Kopf seiner Gefährtin, dessen Leere wohl der große Haarputz etwas nachhelfen möchte, zeigt weniger porträtartige Züge. Das Blatt ist stark und unregelmäßig beschnitten; es fehlt ein großes dreieckiges Stück auf der oberen linken Seite, und kleinere Stücke sind auch oben rechts und unten links verloren gegangen. Doch bleibt uns die Zeichnung selbst vollständig erhalten; die Figuren, welche das unregelmäßige Stück Papier ganz ausfüllen, scheinen nie einen landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund gehabt zu haben. Allein durch einige Striche um die Füße herum wird der Boden angedeutet. Die Zeichnung trägt weder Inschrift, Monogramm noch Jahreszahl.

Die Zuschreibung an Dürer scheint zweifellos richtig zu sein, und nur der bis vor einiger Zeit herrschenden Ungewißheit über des Künstlers Laufbahn während seiner Jugendjahre (denn aus diesen muß sie stammen) ist es zur Last zu legen, daß die Zeichnung nicht schon publiziert und besprochen worden ist. Ein Versuch, sie unter die bekannten Arbeiten einzureihen, kann vielleicht dazu beitragen, uns Aufschluß zu geben über einen noch nicht festgestellten Punkt in des Künstlers Lebensbeschreibung.

Unter den Zeichnungen, mit denen sich ein Vergleich aufdrängt, stehen in erster Linie zwei Blätter, die in Mons. Léon Bonnats Sammlung aufbewahrt wurden, bis sie nach Bayonne gingen. Es sind die »Stehende nackte Frau«, 1493 datiert, und die »Frau im Schleppkleid«, die in Lippmanns Kodex die Nummern 345 und 346 tragen, die letzte fast genau in einer gleichen Körperstellung und Tracht, während die erste dieselben technischen Eigenschaften der Strichführung und leichte Bewegungsfähigkeit der Haltung aufweist. Ein besonderer Reiz dieser frühen Arbeiten besteht in der weichen Angabe der Umrisse, besonders der Fleischpartien, welche dadurch

erzielt wird, daß kleine kurze Linien den größeren Kurven parallel entlanglaufen, immer wieder anfangend und aufhörend, das Fleischige und Bewegliche der Muskeln vortrefflich wiedergebend. Ferner ist diesen beiden Studien gemein, daß die erste grobe Vorzeichnung, oder eine Art Verzeichnung, noch teilweise sichtbar geblieben ist, bei der badenden Frau über der rechten Schulter und bei dem Jüngling zwischen den inneren Konturen der Beine. Sowohl in diesen Punkten wie in der sorgfältigen und verständnisvollen Modellierung des Knies und in der Breite der Waden (ein wenig außer Verhältnis zur Schmalheit der Knöchel!) zeigt eine Zeichnung im Britischen Museum, »Die Enthauptung Johannis«[1]), eine sehr klar ausgeprägte Verwandtschaft zu dem uns beschäftigenden Blatt. Außerdem ist die Ähnlichkeit der Augenformen und die Behandlung der Halsmuskeln besonders auffallend. Entferntere Beziehungen finden sich zu den zwei Reitern in München und zu dem Belisar im Berliner Kupferstichkabinett. Sämtliche hier genannten Zeichnungen sind unbestritten als Werke aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts anerkannt, und es fragt sich nun, ob eine genauere Datierung gewonnen werden kann.

Die drei Soldaten in Berlin (Lippmann 2) und die Kavalkade in Bremen (Lippmann 100), beide mit 1489 bezeichnet, beiseite lassend, da sie nach ihrer präzisen Strichführung und unfreien Behandlung gewiß einer früheren Periode als unsere Zeichnung angehören, kommen wir zu den zwei wohlbekannten und vielbesprochenen Zeichnungen, die, jede in ihrer Art, sehr enge Beziehungen zum Hamburger Liebespaar aufweisen: das Selbstbildnis in Erlangen, mit einer Madonnagruppe auf der Rückseite (L. 429 und 430), und das reitende Liebespaar in Berlin (L. 3). Die erste würde, wenn unser Argument richtig ist, mit der zuerst vorgeschlagenen und seitdem wiederholten Datierung 1487 zu früh, die zweite aber mit ihrer keineswegs unangefochtenen Bezeichnung und Jahreszahl 1496 zu spät angesetzt sein. Es haben schon mehrere ihre Meinung ausgesprochen, daß wir durchaus nicht gezwungen seien, eine so frühe Entstehungszeit für das Erlanger Selbstbildnis anzunehmen. Vom Stile der Arbeit abgesehen, war der Hauptgrund für die Festsetzung dieses Zeitpunktes wohl das knabenhafte Aussehen, wo die Formen noch so wenig Abweichung von dem Kindesporträt von 1484 in der Albertina zeigen, während das gänzliche Fehlen einer Trachtangabe unserer Vorstellungskraft keine Hilfe leistet. Unzweifelhaft wird die moderne Empfindung, durch die langen Locken beeinflußt, leicht ein jugendlicheres Alter annehmen, als streng notwendig ist. Denn wenn wir das Bildnis von 1493 (früher bei Herrn Felix in Leipzig, jetzt bei den Erben des Herrn Leopold Goldschmidt, Paris) zum Vergleiche heranziehen und die einzelnen Züge beachten, so finden wir, daß hier die Annäherung eine größere ist als die zur Zeichnung von 1484. Unsere Bereitwilligkeit, einen Zweiundzwanzigjährigen in dem Bilde zu sehen, beruht in beträchtlichem Maße auf dem Vorhandensein einer zu diesem Alter passenden Tracht sowie auf der Andeutung des beginnenden Bartwuchses. Gerade diese letzte Erscheinung aber läßt sich schwer durch eine rasche Federzeichnung deutlich veranschaulichen, obgleich es nicht unerwähnt bleiben soll, daß die Backen- und Kinnumrisse des Erlanger Blattes solche weiche und sich öfters wiederholende Begrenzungslinien aufweisen, welche den Kontur modifizieren und den Eindruck eines leichten Flaumes leidlich wiedergeben. Das zweite Moment, das uns als Zeitangabepunkt dienen könnte, wäre das Vorstudium zu der Heiligen Familie B. 44, das sich auf der Rückseite der Erlanger Porträtzeichnung be-

[1]) Abgebildet im fünften Jahrgang der Publikationen der Dürer Society, London, 1902, Tafel IV.



ALBRECHT DÜRER

LIEBESPAAR

FEDERZEICHNUNG IN DER KUNSTHALLE ZU HAMBURG



findet. Da dieser Stich nicht exakt zu datieren, aber jedenfalls später als 1493 anzusetzen ist, sind wir dadurch wenigstens nicht verhindert, die zwei Selbstbildnisse ziemlich nahe zusammenzubringen. Der Hamburger Kopf dürfte dann nicht in allzugroßer Ferne von ihnen zu stehen kommen. Denn die allgemeine Ähnlichkeit sowie die Übereinstimmung gewisser Gesichtszüge ist unleugbar. Der bedeutend kleinere Maßstab kann uns nicht verhindern, Einzelheiten, die für die Dürersche Physiognomie charakteristisch sind, zu bemerken. Das Selbstbewußte des Felixschen Gemäldes, das Ernstforschende des Erlanger Blattes sind hier durch einen lächelnden Zug ersetzt, welcher besonders in Mund und Augen zum Vorschein kommt, aber diese sowie die übrigen Formen, welche nicht durch den Gemütsausdruck bestimmt sind, dennoch leicht als Dürerisch erkennen läßt. Um W. von Seidlitz treffende Beschreibung zu wiederholen: »hier gewahren wir namentlich die unverrückbar festen Umrisse der Knochen, die Nase mit dem breiten, leicht gebogenen Rücken und der etwas aufgerichteten Spitze (hier weniger bemerklich), das zurücktretende spitze Kinn, die leicht vortretenden Backenknochen, die starke Öffnung der Augenhöhlen«. Noch sei hinzugefügt, daß die Anordnung des Haares eine gleiche ist. Eine widerspenstige Locke, die malerisch unter der Mütze herauskommt, erscheint auf beiden Zeichnungen an gleicher Stelle und in gleicher Kurve und lebt sogar in späteren Bildnissen weiter.[1])

Technisch stehen die zwei Blätter in Erlangen und in Hamburg auf einer Stufe; wenn die Madonna auf den ersten Anblick ruhiger und altertümlicher erscheint, so ist dies nur darauf zurückzuführen, daß, ihrem Vorwurf gemäß, sie nicht so unmittelbar nach der Natur gezeichnet werden konnte und daß ihr Wesen durch die Tradition älterer Kupferstiche bedingt war.

Das Berliner »Reitende Liebespaar« hat mit unserer Zeichnung stilistisch weniger gemein. Da die Arbeit gar keine Beeinflussung durch die vielen italienischen Studien, mit denen die Jahre 1494 und 1495 gefüllt waren, aufweist, hingegen viele Verwandtschaft zeigt mit Sachen, die sicherlich früher entstanden sind, so dürfen wir getrost denen beistimmen, welche die Jahreszahl 1496 als ebenso unecht betrachten als das Monogramm unten. Die sorgfältige, fast peinliche Ausführung scheint weniger von einem Natureindruck beherrscht, als vielmehr durch eine absichtlich geplante und oftmals wiederholte Komposition bedingt zu sein. Solche Gruppierungen von Mann und Pferd sind in der Tat nichts seltenes unter Dürers jugendlichen Werken. Ähnliche sind unter den Zeichnungen in Paris, München, Bremen und London zu finden, und keine zeigt eine solche unmittelbare Naturempfindung wie die ziemlich gleichzeitigen Fußvolkstudien.

Desto wichtiger sind die Äußerlichkeiten, die das reitende Liebespaar in allerengste Verbindung mit der jetzt zum Vorschein gekommenen Zeichnung setzen. Zwar kann das Kostüm ein trügerischer Fingerzeig sein, wenn Ort und Zeitpunkt nicht schon anderweit genau festgestellt sind. Hier aber ist die Übereinstimmung gewisser Kleinheiten, die einen Ausnahmecharakter tragen, so schlagend, daß es keiner Entschuldigung bedarf, diesen Pfad weiter zu verfolgen. Die Tracht im allgemeinen ist die übliche für junge Leute zwischen den Jahren 1490 und 1500; doch bietet jede Figur eine Besonderheit, die sich sonst in gleichzeitigen Zeichnungen, Gemälden oder

[1]) Camerarius' Beschreibung von Dürers Person, obwohl in späteren Jahren geschrieben, würde auch hier sehr gut passen. »Erat caput argutum, oculi micantes, nasus honestus et quem Greci τετράγωνον vocant, proceriusculum collum, pectus amplum, castigatus venter, femora nervosa, crura stabilia.«

Buchillustrationen, mit einer unten erwähnten Gruppe von Ausnahmen, kaum nachweisen läßt. Das Mädchen nämlich trägt am Oberarm einen diagonal laufenden Streifen mit augenscheinlich angenähten, runden Gegenständen, die wie metallene Kügelchen oder Schellen aussehen (ähnlich denjenigen, die überall in den Holzschnitten zu Brants Narrenschiff vorkommen) und die auf beiden Zeichnungen übereinstimmen in bezug auf Stelle, Zahl und Form. Die Tracht des Jünglings zeigt ferner eine Verzierungsart der Wamsöffnung durch breite Kreuzbänder oder Querstreifen, welche, malerisch wie sie ist, eine so beschränkte Verbreitung gefunden hat, daß man wirklich berechtigt ist, sie als Andeutung zeitlicher und lokaler Begrenzung anzuführen. Diese übertriebene, nach den Seiten und nach unten erweiterte Wamsöffnung war zwar eine von modischen jungen Leuten ebenso beliebte wie von der Behörde verpönte Sitte, gegen welche Stadtrat und sogar auch Reichstag vergebens donnerten. So wie hier aber, mit breiten Kreuzbändern befestigt und nicht wie sonst überall mit Schnüren zusammengenestelt, die entweder in Parallellinien oder Zickzack laufen, habe ich sie nur bei der Reihe von Zeichnungen auf Holzstöcken und bei Illustrationen in Büchern finden können, die schon vor zwölf Jahren in engste Verbindung mit Albrecht Dürer gebracht worden sind.[1]) Schon als Dr. Burckhardt seine Arbeit über die Baseler Terenzzeichnungen und die damit zusammenhängenden Bücher (Narrenschiff, Ritter vom Turn usw.) herausgab, wurde keine Zeichnung so häufig, sowohl von ihm als auch von seinen Besprechern, zum Vergleich herangezogen, wie gerade das reitende Liebespaar in Berlin. So stark ist dies von einem der letzten seiner Gegner[2]) empfunden worden, daß sich dieser bereit erklärt hat, das Blatt Dürer lieber abzusprechen, als die Zusammengehörigkeit mit den Baseler Arbeiten zu leugnen. Ob eine solche Stellungnahme bei dem Hamburger Liebespaar möglich wäre?

Um auf die Äußerlichkeiten zurückzukommen, die meines Erachtens so stark für den Baseler Ursprung unserer Zeichnung sprechen, so finden wir, daß die Einzelheiten des Kostüms sich auf einer großen Anzahl der betreffenden Blätter fortwährend wiederholen. Die Kreuzbänder erscheinen zwölfmal auf den Terenzstöcken und kommen häufig und klar charakterisiert sowohl im Narrenschiff (»W(e)iben durch guts willen« und »Rütter und Schreiber«) als auch im Ritter vom Turn vor (»Der Ritter des Kaisers Tochters Kammer entfliehend« und »Samson und Dalilah«).[3]) Dagegen wüßte ich kein Beispiel aus anderen Gegenden vorzubringen. Weder der Schatzbehalter noch die Schedelsche Weltchronik bieten ein Exempel, obgleich die oben erwähnten genestelten Formen unzähligemal abgebildet werden. Und doch war gerade in der letztgenannten Chronik Gelegenheit geboten, die von Torheit und Lebenslust zeugenden modischsten Trachten darzustellen; z. B. auf Folio 187 verso die »Coreizantes per annum« oder die noch schwerer Bestraften, die auf der Brücke zu Utrecht so gotteslästerlich tanzten (Folio 217) usw. Es wäre freilich gewagt, eine negative Behauptung dieser Art als absolute aufstellen zu wollen, und ich gestehe, keine erschöpfende Durchprüfung des Materials gemacht haben zu können. Die wahrscheinlichsten Quellen aber für die »allerletzten« Moden der endenden Jahre des XV. Jahrhunderts und aus den ersten des XVI. haben nichts ähnliches geliefert, z. B. die Grüningerschen Drucke, worunter auch die Ausgabe des Terentius, welche die Baseler Stöcke unnötig gemacht haben soll, oder der »Ortus Sanitatis« Mainz 1491, welcher

[1]) Vgl. Daniel Burckhardt, A. Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. München 1892.
[2]) Vgl. Rudolf Kautzsch, Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn. Straßburg 1903.
[3]) Vgl. Kautzsch, a. a. O. Blatt 4. 25.

besonders in dem Traktat »de Lapidibus« recht viele solche junge Leute bringt, ohne ein einziges Mal diese Trachteigentümlichkeit aufzuweisen. Das gleiche gilt von den zu Ulm und Augsburg gedruckten Büchern. Auch auf den Tafeln zu Hefner-Altenecks Trachtenwerk ist kein Beispiel zu entdecken.[1]) Alle anderen Kleidungs- und Zierstücke finden ihre Gegenstücke, und wir dürfen auf eine vollständige Aufzählung verzichten. Man beachte nur den Haarputz des Mädchens mit den großen Flechten und den hinten herunterfallenden Franzen; derselbe ist auf Andria, Akt I Szenen 4 und 5, Akt IV Szene 2, im Ritter vom Turn (Kautzsch, Blatt 2 und 22) zu sehen. Der Gürtel nicht eng um den Leib gebunden, sondern lose und mit herunterhängenden, wohl mit Metall verzierten Enden wird auf Andria III, 1 (hier sogar mit derselben Andeutung eines kurzen Kettenanhängsels), Eunuchen II, 2 und 3, V, 7 und in Kautzsch 14 und 22 gefunden; die Trippenschuhe besitzen dieselben kleinen umgebogenen Spitzen (Eunuch I, 2).

Ist nun mit dieser langweiligen Rekapitulation eine stark berechtigte Vermutung ausgesprochen, daß unsere Zeichnung mit den Baseler Arbeiten einen gemeinsamen Entstehungsort und eine gemeinsame Entstehungszeit hat, so müssen wir jetzt fragen, ob sie auch derselben Hand zuzuschreiben sei. Die Figuren sind über dreimal so hoch als diejenigen der Terenzillustrationen; sie sind entweder direkt nach der Natur entworfen, oder unter dem unmittelbaren Einfluß einer solchen Anregung entstanden. Dagegen wiederholen sich solche Typen wie Pamphilus oder Andria ungefähr fünfzigmal.[2]) Man ziehe die Wirkungen solcher Bedingungen in Betracht und vergleiche das Mädchen auf der hier gegebenen Tafel mit der Mysis auf Akt I Szene 4 der Andria oder mit irgend einer anderen jugendlichen weiblichen Figur in Dr. Burckhardts Buch. Die Modellierung der Köpfe, ihrem Maßstabe gemäß, ist vereinfacht, aber die Elemente sind identisch. Die Kopfform stimmt genau; überall finden wir das gleiche Augenschema, die ziemlich lange Nase, deren nicht im Profil gesehene Konturlinie durch einen manchmal unzarten Parallelstrich gegeben wird, die außerordentlich kleinen Nasenflügel (Andria IV, 2, Eunuch V, 5), die volle Wangenlinie, die das Gesicht gegen den Hals abgrenzt. Die Ähnlichkeit steigt hier fast bis zur Identität. Die Hände verraten ihren Schongauerschen Ursprung. Der Faltenwurf, speziell wo die Schleppe auf der Erde liegt, zeigt eine genau analoge Behandlung (Andria IV, 2, 6, Eunuch IV, 7). Die Jünglinge verhalten sich in Körperbau und im Behaben ebenso verwandt zu unserer Zeichnung, wie ihre Begleiterinnen es tun, nur daß sie begreiflicherweise Dürers Gesichtszüge nicht tragen. Die Strichführung hat nicht oder nur selten die obenerwähnte doppellinige Methode, die Umrisse herauszusuchen, was bei Art und Zweck dieser Zeichnungen ja leicht erklärlich ist. Das Nichtvorhandensein von Kreuzschraffierungen, das gegen die Möglichkeit sprechen soll, daß ein aus Nürnberg

---

[1]) Ist es vielleicht eine besondere Liebhaberei unseres Künstlers gewesen? In einer anderen Anwendung kommt es auf der Zeichnung eines Ritters von 1498 in der Albertina vor und daher natürlich auch auf »Ritter, Tod und Teufel«. Dabei ist zu notieren, daß P. W. s großer Stich des Schweizerkriegs, der sonst eine ähnliche Rüstung zeigt, gerade diese Einzelheit vermissen läßt. Auf einem Flügel des Baumgartner Altars (München) findet man dieselbe Weise, die Rüstung zu schützen. Hefner-Alteneck (der das Bild freilich zu spät datiert) bemerkt, daß die Tracht eine altertümelnde ist. Eine Art Vorstufe dazu zeigt die Silberstiftzeichnung des Hausbuchmeisters in Berlin; Beziehungen zwischen diesem Künstler und dem jugendlichen Dürer sind mehrmals beobachtet worden, und schon R. Vischer vermutete, daß die Berührung am Oberrhein stattgefunden habe. Bei einem der drei Soldaten (L 2.) ist eine Übergangsform des Wamses zu sehen.

[2]) Nur die kleinere Hälfte der Holzstöcke ist bis jetzt herausgegeben worden.

stammender Künstler der Urheber sein könnte, ist kein stichhaltiger Grund, um die Arbeiten trennen zu müssen. Denn abgesehen von der durch die Verkleinerung bedingten Vereinfachung, hier wie auf vielen anderen Jugendzeichnungen Dürers, kommen Stellen vor, wo Form und Schatten nur durch nebeneinander laufende Striche angegeben werden, und auf der anderen Seite fehlen solche schraffierten Teile auf den Stöcken durchaus nicht.

Ich glaube also, daß mit diesem Blatte ein Bindeglied, stilistisch wie gegenständlich, gewonnen ist, welches von den sicheren und anerkannten Werken aus Dürers Jugendzeit zu den Baseler Illustrationen direkt hinüberführt. Es muß anderen zur Erwägung überlassen werden, ob die künstlerische Persönlichkeit, die uns aus dieser Gruppe so anmutig entgegenkommt, wirklich nicht mit dem Schöpfer der »Offenbarung Johannis« oder der »antikisierenden« Kupferstiche — zwei Gruppen, die voneinander eben so verschieden sind, wie von den hier besprochenen Erzeugnissen — zu vereinigen ist. Es ist aber kaum anzunehmen, daß die Jahre, in welchen die italienischen Erfahrungen durchgemacht wurden, nur bei Dürers technischen Mitteln und bei seinem Formensinn ihre Spur hinterlassen haben werden. Die Tiefe seines Gemüts und die Energie seiner Geistestätigkeit sind nicht unberührt geblieben, und aus dem Minnesänger von 1492 ist der tragische Dichter von 1497 geworden.

LEONARDO ALS BILDHAUER

VON WILHELM BODE

Die moderne Kunstkritik ist den größten Meistern meist am wenigsten gerecht geworden. Indem sie in erster Linie auf die Fragen einging, ob ein Kunstwerk echt oder unecht, vom Meister oder nur Schulwerk, ob es gut erhalten oder verdorben sei, indem sie von kleinen Einzelheiten und Nebendingen ausging und mit Vorliebe den kleinen Meistern sich zuwandte, und so von Gemälde zu Gemälde, von Bildwerk zu Bildwerk, von Zeichnung zu Zeichnung mühsam in nüchterner, freilich notwendiger Kritik sich durcharbeitete, ist sie in den Geist der Kunst wenig eingedrungen, hat die Kunst als Ganzes und in ihrem Zusammenhange mit der Kultur kaum berücksichtigt und sich mit den genialen Künstlern nur mehr nebenbei beschäftigt. Gelegentlich hat sie dadurch unsere Kenntnis dieser Meister, statt sie zu fördern, geradezu gehemmt und zurückgeschroben. Dies gilt ganz besonders für Leonardo da Vinci; Crowe und Cavalcaselle haben ihn ganz beiseite gelassen, Morelli hat sein Oeuvre so zerpflückt, daß der Künstler danach nur wie ein entblätterter Baum noch dastand, und Morellis Schule, die sein Erbe dadurch wahren zu müssen glaubt, tut ihr Möglichstes, um zu verhindern, daß die Forschung über den Künstler wieder freie Bahnen beschreitet.

Leonardo, der vollendetste moderne Mensch, der genialste Künstler und der größte Forscher und Entdecker im weiten Gebiete der Naturwissenschaften und aller ihrer Hilfsfächer, bietet freilich der Forschung ganz außerordentliche Schwierigkeiten. Von seinen Kunstwerken sind die meisten zugrunde gegangen oder nur in Studien oder unfertig oder von fremder Hand vollendet auf uns gekommen; sein wissenschaftlicher Nachlaß aber, die weltbekannten Manuskripte waren bis vor kurzem der Welt so gut wie unbekannt. Daran hat freilich Leonardo selbst ein gut Teil der Schuld, indem er seine Notizen, um sie nur allein benutzen zu können, von rechts nach links schrieb und völlig abgerissen und ganz ungeordnet nebeneinander stellte, in der Absicht, sie später zu ordnen und zu ausführlichen Abhandlungen auszuarbeiten, ein Plan, der durch sein unstätes, rastlos tätiges Leben leider für die meisten seiner großen Ideen unausgeführt blieb. Die größte Schuld aber, daß diese reichste Quelle noch immer kaum zu fließen begonnen hat, trägt unsere Forschung selbst, denn die Naturwissenschaft hat sich noch kaum herangewagt an dieses Buch mit sieben Siegeln; nicht nur aus Scheu vor der schwer lesbaren Schrift und der schwierigen Sprache, wie vor der noch größeren Schwierigkeit des Zusammenfindens und Zusammenreimens der zu den verschiedenen Materien gehörigen Notizen: vor allem wegen des Fehlens genügender Vorarbeiten und aus Mangel an Interesse an dem Wissen früherer Zeiten. »Die Naturwissenschaften stehen noch so sehr in der Entwicklung« — so äußerte Helmholtz, als er um Förderung der Herausgabe von Leonardos Schriften gebeten wurde —,

»sie haben noch so viele der schwierigsten und wichtigsten Fragen zu lösen, daß eine Geschichte ihrer verschiedenen Zweige noch nicht ernstlich in Angriff genommen werden konnte.« Erst in neuester Zeit ist der Anfang zu einem wissenschaftlichen Studium von Leonardos Bedeutung als Forscher von verschiedenen Seiten gemacht worden; die Herausgabe seiner Manuskripte haben die zunächst beteiligten Regierungen von Frankreich und Italien sowie verschiedene Private in Angriff genommen. Die Anregung dazu hat vor allem ein deutscher Forscher, Dr. Paul Müller-Walde gegeben, der seit Jahrzehnten die gründlichsten Vorarbeiten zu einer eingehenden Würdigung Leonardos



Abb. 1. Leonardo da Vinci
Federzeichnung (Ausschnitt), Nackte Figuren
Sammlung Armand, Paris

als Forscher und Künstler gemacht und Bruchstücke seiner Resultate schon hier und da, namentlich in unserem Jahrbuch veröffentlicht hat. Hoffentlich wird seine Kränklichkeit die Aussicht auf die vollen Resultate seiner aufreibenden Lebensarbeit nicht vereiteln.

Verschiedene, ganz besondere Gründe wirken zusammen, die das Verständnis des Künstlers Leonardo und die richtige Erkenntnis seiner Kunstwerke erschweren. Einmal die Vorstellung, daß die Arbeiten dieses Genius das Maß der Werke aller anderen Künstler noch weit übersteigen müßten. Man übersieht dabei, daß Leonardo fast um eine Generation älter ist als Michelangelo und Raffael, Tizian und Correggio, daß er im Quattrocento groß geworden ist, und daß fast alle seine Werke noch dem fünfzehnten Jahrhundert angehören; war er doch fast Altersgenosse von Botticelli und Ghirlandajo, auf deren Jugendentwickelung er schon Einfluß hatte. Andererseits hat

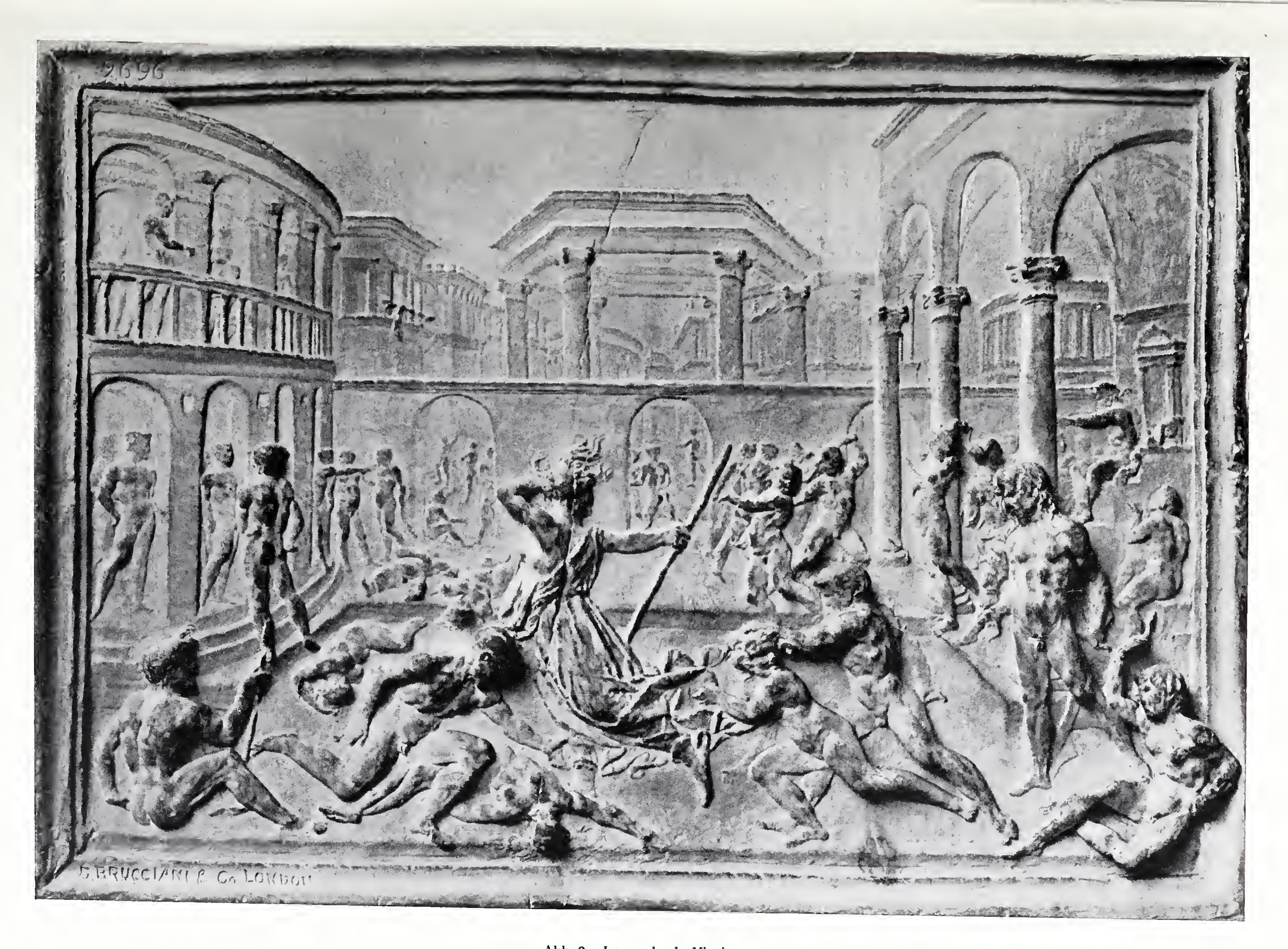


Abb. 2. Leonardo da Vinci
Stuckrelief der »Zwietracht«
Im Viktoria- und Albert-Museum zu London

man auch übersehen, daß der Forscher in Leonardo den Künstler teilweise beeinträchtigte, daß er aus Interesse an wissenschaftlichen Fragen aller Art bei seinen künstlerischen Arbeiten technische Versuche machte, die den Kunstwerken nur zu leicht schädlich waren, daß er aus solchen Interessen seine Gemälde bald übermäßig durchführte, so daß sie dadurch nicht fertig wurden oder verdarben, oder sie unvollendet stehen ließ oder Schülern zur Fertigstellung überließ. Für seine Tätigkeit als Plastiker beruhigte man sich bei der Tatsache, daß sein berühmtes Reiterdenkmal ja schon zu Lebzeiten des Künstlers zugrunde ging und uns daher nichts mehr davon erhalten sei; was ihm sonst zugeschrieben war, wurde von vornherein verächtlich abgelehnt. Erschwerend für die Erkenntnis des Bildhauers Leonardo wirkte auch der Umstand, daß man bis vor kurzem seinen Meister Verrocchio nur ungenügend kannte, geschweige die Arbeiten von dessen großer Werkstatt, in der Leonardo etwa fünf Jahre hindurch als Gehilfe tätig war, auf die verschiedenen Künstler zu unterscheiden wußte. Nachdem aber diese Vorarbeit zum großen Teil gemacht worden ist, ist es Pflicht, ernsthaft auch an die Frage heranzutreten, welche Bedeutung Leonardo selbst als Plastiker gehabt hat, und ob ihm noch Bildwerke, die auf uns gekommen sind, zugewiesen werden können.

Über die großen Monumente Leonardos hat Dr. Paul Müller-Walde vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift ausführliche Mitteilungen gebracht.[1]) Wir verdanken ihm die Nachweisung, daß Leonardo nicht nur ein Reiterdenkmal, sondern deren zwei in Auftrag bekommen hat: neben dem Monument des Francesco Sforza, dessen Modell und später der Bronzeguß den Schrecken der Franzosenkriege zum Opfer fielen, auch das große Grabmonument des Marschalls von Frankreich, Gian Francesco Trivulzio, mit dessen Reiterstatue als Bekrönung. Von beiden sind uns, außer ein paar in der Werkstatt des Meisters in Bronze ausgegossenen kleinen Modellen von Pferden und von einer kleinen Nachbildung der Figur des Kriegers unter dem Pferde des Sforza, nur die zahlreichen Zeichnungen und Skizzen Leonardos erhalten. Dr. Müller hat diese Denkmäler und alles, was darauf Bezug hat, so ausführlich behandelt, daß ich hier nicht darauf zurückzukommen brauche.

Diese beiden kolossalen Monumente, die einen Hauptteil von Leonardos Zeit während seines Aufenthalts in Mailand in Anspruch nahmen, lassen keinen Zweifel daran, daß der Künstler schon vorher auch als Bildhauer in ausgiebiger Weise tätig gewesen sein muß. Daß uns aus der Zeit, während Leonardo als Gehilfe Verrocchios der belebende Geist in dieser vielseitigen Werkstatt war, ein Werk des Künstlers in dem Rattierschen Reliefporträt des P. Scipio im Louvre erhalten ist, habe ich früher durch den Hinweis auf die Übereinstimmung mit zahlreichen Jünglingsköpfen in den früheren Zeichnungen Leonardos, namentlich mit dem berühmten Kriegerprofil aus der Sammlung Malcolm im British Museum nachzuweisen gesucht.[2]) Auch ein zweites, noch bedeutenderes

[1]) XVIII, 1897, S. 92ff.; XX, 1899, S. 81ff.

[2]) Vasari erwähnt bekanntlich zwei solche Profilreliefs antiker Helden, die Lorenzo Magnifico an Matthias Corvinus geschenkt habe. Er nennt sie Alexander und Darius und behauptet, daß sie in Bronze ausgeführt gewesen seien. Da Vasari fast hundert Jahre nach der Entstehung dieser Arbeiten und nur nach Hörensagen berichtet und da die Originale damals schon fast ebensolange sich in Ungarn befanden, so dürfen wir auf die Genauigkeit dieser Angabe keineswegs besonderen Nachdruck legen. Es scheint mir sehr wohl möglich, daß jenes Marmorrelief des Scipio im Louvre, zu dessen Gegenstück, etwa einem Hannibal, Leonardos Zeichnung im British Museum der Entwurf sein könnte, eines der beiden von Lorenzo an den Ungarnkönig geschenkten Reliefs war.

Marmorwerk, die berühmte Büste eines jungen Mädchens, das einen Strauß von Primeln an sich drückt, im Museo Nazionale zu Florenz, ist neuerdings auf Grund des Vergleichs mit Leonardos (leider verstümmeltem) Bildnis der Ginevra dei Benci in der Liechtenstein-Galerie zu Wien und der oberflächlichen Kopie des vollständigen Bildes beim Marchese Pucci in Florenz, von verschiedenen Seiten als ein Werk Leonardos aus dieser Zeit seiner gemeinsamen Arbeit mit seinem Lehrer und Meister Verrocchio angesprochen worden. Berücksichtigen muß man dabei aber, daß die fast ängstliche Sorgfalt in der Durchführung und eine gewisse Trockenheit der Arbeit, namentlich in dem Scipio-Relief, die eigenhändige Ausführung durch Leonardo mehr als unwahrscheinlich erscheinen lassen, ganz abgesehen davon, daß wir einen Künstler, welcher kaum eine seiner verschiedenartigsten Arbeiten ganz zu Ende geführt hat, am wenigsten eine bis zur Politur vollendete Marmorarbeit zutrauen dürfen. Auch wird die Entscheidung, wie weit das Modell auf Leonardo allein zurückgeht, oder ob und welchen Anteil sein Meister Verrocchio daran hat, bei der Stellung des damals erst im Anfange der Zwanziger stehenden Künstlers zu seinem Lehrer kaum ganz zu entscheiden sein. Den Entwurf dürfen wir dagegen bei beiden Stücken mit Wahrscheinlichkeit dem Leonardo geben.

Sind nun von den beiden großen Monumenten Leonardos nur flüchtige Zeichnungen erhalten, sind die beiden Marmorwerke, deren Entwurf ihm zugeschrieben werden darf, in ihrer Ausführung wesentlich Verrocchiosche Werkstattsarbeiten, so ist doch noch eine Gruppe andersartiger plastischer Arbeiten der Werkstatt Verrocchios vorhanden, welche, wie ich glaube, mit großer Wahrscheinlichkeit als eigenhändige Arbeiten Leonardos in Anspruch genommen werden dürfen. Es sind sämtlich Reliefs in Bronze. Eins dieser Werke ist freilich ein farbloser Stuck, aber nach der Behandlung augenscheinlich nach einem, jetzt verlorenen, Bronzerelief oder einem Modell für ein solches. Es ist die unter dem Namen der »Zwietracht« bekannte allegorische Komposition im Viktoria- und Albert-Museum zu London (Abb. 2). Sie gilt hier und hat auch früher im Privatbesitz zu Florenz, wo sie vor einem halben Jahrhundert erworben wurde, als ein Werk des Leonardo gegolten. Ein zweites, stark beschädigtes Exemplar befindet sich im Palazzo Saracini zu Siena, das dort seit Jahrzehnten unter einem Tische an der Wand lehnt. Infolge der unscheinbaren Größe, des geringen Materials und der schlechten Erhaltung hat dies Werk keineswegs die Berücksichtigung gefunden, die es verdient, obgleich von Zeit zu Zeit auf seine Bedeutung hingewiesen worden ist und obgleich die Verwaltung des Londoner Museums Abgüsse davon in den Handel gebracht hat. Schon Motiv und Komposition sind höchst bemerkenswert. Eine allegorische Darstellung ist zwar an sich nichts Merkwürdiges im Quattrocento, aber die Klarheit, mit der sie hier zu einem Bilde furchtbarer Wirklichkeit ausgestaltet ist, finden wir bei keinem echten Quattrocentisten, sei er Maler oder Bildhauer. Der Künstler führt uns auf einen belebten Platz, der rechts von einer offenen Loggia, links von einem runden Prachtbau und hinten von einer niedrigen Mauer abgeschlossen wird, über die und durch deren offene Tore wir in eine breite Straße mit Palästen blicken. Mitten unter die Menge stürmt eine jugendliche Frauengestalt von fast männlichen Formen, die linke Seite des Oberkörpers entblößt, einen langen Stab in der Rechten; sie wendet sich rasch zurück, indem sie durch wilden Aufschrei die Menge zu Streit und Mord anreizt. Im Vordergrunde rechts vor ihr ein Mann, der eine fliehende junge Frau beim Schopf gefaßt hat, im Begriff, sie mit dem Schwert niederzuschlagen; daneben ein Dritter, aufmerksam dem Kampfe folgend; links ein Alter, verzweifelt sich über die Leiche einer Frau beugend. In beiden Ecken ganz vorn hocken zwei Männer, die der Streit aus

ihrer Ruhe weckt. Rechts unter einer Halle auf erhöhtem Thron ein Richter, lebhaft zu einer Frau an der Säule sich wendend, die ein Scherge in voller Rüstung zu greifen scheint, während ein Mann auf der Bank neben dem Richter sich bittend zu diesem wendet. Vor ihnen, im Mittelgrunde auf dem Platze, eine Gruppe, in der man einen Mann, im Begriff, auf eine Frau einzuschlagen, unterscheidet. Links unter dem Bogen des großen Rundbaues und auf den Balkonen des ersten Stockes eine Reihe Männer, zu-



Abb. 3. Leonardo da Vinci
Federzeichnung (Ausschnitt), Die Anbetung der Hirten
Im Bonnat-Museum zu Bayonne

schauend oder ausruhend vom Kampfe; auf dem Platze die Leichen von Erschlagenen. Durch die Tore der Mauer sieht man in der Ferne Menschen in lebhafter Bewegung. Sie sind wie alle Figuren, bis auf die allegorische Gestalt und den Schergen, völlig unbekleidet.

Die Bezeichnung der Darstellung als »die Zwietracht« ist zweifellos die richtige; wahrscheinlich ist, daß der Künstler noch besondere Verhältnisse darin hat charakterisieren wollen; ob etwa den Bürgerkrieg, ob bestimmte italienische oder speziell florentiner Ereignisse, ist wohl kaum zu entscheiden. Doch machen es verschiedene auffallende

Eigenheiten wahrscheinlich, daß solche Beziehungen darin zu suchen sind. Unter den eigentlichen Quattrocentokünstlern wird man vergebens nach einem Meister suchen, der eine Darstellung von solchem Reichtum und so starker Bewegung so klar anordnet, so abgewogen aufbaut, so ins einzelne durchbildet und doch so einheitlich gestaltet,



Abb. 4. Leonardo da Vinci
Federzeichnung (Ausschnitt), Viktoria
Im British Museum zu London

der das Motiv so in Szene zu setzen und sich dafür eine solche Bühne aufzubauen versteht. Daß wir hier aber in der Tat noch im vollen Quattrocento sind, dafür zeugt schon die Architektur. Der Künstler war gewiß, wie alle Renaissancekünstler, bestrebt, darin ganz modern zu erscheinen: soweit die Bauten nicht antike Vorbilder wiederzugeben suchen, wie der Rundbau links und ein ähnlicher rechts im Grunde, haben

sie Säulen mit dem eigentümlich unreinen ionischen Kapitell mit Pfeifen am Hals, die Fenster schließen noch oben rund oder haben einen flachen Abschluß und schmale, gerade Umrahmung, also eine Architektur, wie wir sie bei Giuliano da Majano und beim alten San Gallo in den siebziger Jahren finden. Sonst erscheint der Künstler schon als beinahe reiner Cinquecentist: in der Nacktheit der Figuren wie in der Anatomie der Körper, in dem ganz bewußten Streben nach reichem und symmetrischem Aufbau der Komposition, nach strenger Durchführung des Hauptmotivs, in der Mannigfaltigkeit der Bewegungen, in dem großen Schönheitssinn wie in der meisterhaften Durchführung der Architektur als Bühne für die Handlung und zur Vertiefung des Raumes. Dabei verrät sich jedoch durch eine gewisse Schüchternheit und teilweise selbst Ungeschicklichkeit ein junger Künstler, dem noch von seiner quattrocentistischen Ausbildung manches anhaftet. So sind u. a. die Verhältnisse nicht immer glücklich; die Art, wie der Kontrapost betont und ausgebildet ist, hat zum Teil etwas Einförmiges und Absichtliches. Daß der Künstler ein Florentiner ist, zeigt die ganze Darstellung und jedes einzelne Detail; daß er in der Schule der Florentiner Naturalisten aus der zweiten Hälfte des Quattrocento groß geworden ist, zeigt die Formgebung der nackten Körper. Die untersetzte Bildung, die breiten Schultern, das volle Haar, die Art, wie das Spielbein fast schleppend nachgezogen wird, die heftige Bewegung der schreitenden Figuren verrät speziell die Werkstatt Verrocchios. Daß Verrocchio selbst nicht der Künstler sein kann, zeigt der Vergleich mit seinen beglaubigten Reliefs: der Enthauptung Johannes' des Täufers, dem Tod der Francesca Tornabuoni, der Auferstehung u. a.; sie sind in einem gleichmäßigen, meist hohen Relief gehalten, das ganz verschieden ist von der malerischen Art, in der hier die Komposition von ganz heraustretenden Figuren vorn bis zu ganz flach behandelten im Hintergrunde allmählich abgestuft ist. Auch in der Anordnung hat es Verrocchio nie zu solchem Reichtum und solcher Klarheit gebracht. In der Werkstatt des Meisters ist aber kein anderer Künstler, dem man ähnliches zutrauen könnte als gerade Leonardo, der seit 1472 durch fünf oder sechs Jahre Verrocchios Schüler und Gehilfe war. Für den jungen Leonardo sind nicht nur alle jenen cinquecentistischen Eigentümlichkeiten charakteristisch, auch manche Einzelheiten finden wir, worauf schon Dr. Müller hingewiesen hat, gerade in seinen Jugendarbeiten, namentlich in seinen Zeichnungen zu der Anbetung der Könige in den Uffizien und zu einer gleizeitig vom Künstler geplanten Anbetung der Hirten (Abb. 3). Einzelne dieser flüchtig hingeworfenen Figuren könnten fast ebensogut als Entwürfe zu unserem Relief gelten; so die nackte Frau, die sich umwendet (Abb. 1), einzelne stehende, schreitende und hockende Jünglingsgestalten, die Viktoria auf einer Zeichnung im British Museum (Abb. 4), die tanzenden Jungfrauen auf einer Zeichnung der Akademie zu Venedig u. a. m. Sehr charakteristisch für Leonardo in dieser frühen Zeit ist auch die Zeichnung des Haars der Männer, das voll und locker aufliegt und nach vorn gewöhnlich in einem Tost vorfällt.

Das Relief des Viktoria- und Albert-Museums steht keineswegs allein; ein paar Reliefs von durchaus gleichem Charakter, von ähnlicher Abmessung und ähnlich reicher Komposition geben ein klares, einheitliches Bild dieser Art der Tätigkeit des Künstlers in der Werkstatt Verrocchios; sie stützen zugleich die alte Bezeichnung des Reliefs mit der »Zwietracht« als ein Werk Leonardos und geben den Anhalt zur genaueren Datierung dieser Arbeiten. Diese beiden Stücke sind keine bloßen Nachbildungen wie jenes Relief, sondern sind die Originalbronzetafeln. Das eine, die Beweinung unter dem Kreuz, befindet sich in S. Maria del Carmine zu Venedig (Abb. 6), wo es als ein Werk Sansovinos galt; es ist von mir als Arbeit Verrocchios in Anspruch ge-

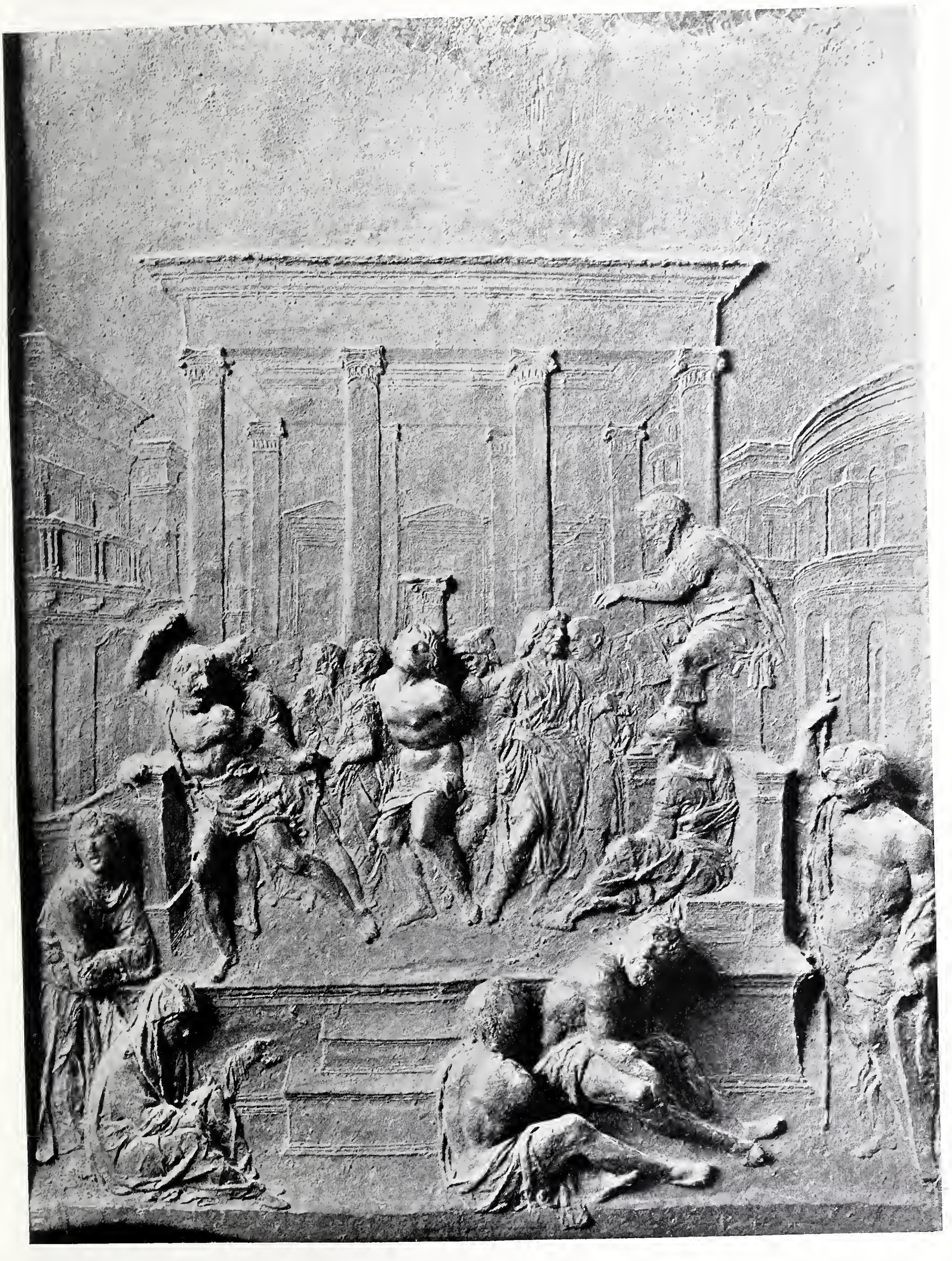


Abb. 5. Leonardo da Vinci
Bronzerelief, Die Geißelung Christi
In der Universitäts-Sammlung zu Perugia

nommen worden.[1]) Auf Grund dieser Bestimmung hat Adolfo Venturi ein zweites ganz ähnliches Relief mit der Stäupung Christi (Abb. 5), das in der Universitätssammlung zu Perugia als ein Werk des Vincenzo Danti bezeichnet wird, gleichfalls dem Verrocchio gegeben.[2]) Der Vergleich dieser beiden Bronzereliefs mit dem Stukko des Londoner Museums und mit den früheren Zeichnungen Leonardos läßt aber diese Bestimmung als nicht ganz zutreffend erscheinen: nicht Verrocchio selbst, sondern sein Schüler Leonardo hat alle diese Reliefs ausgeführt, während er in Verrocchios Werkstatt sich befand.

Die engste Beziehung zu dem Londoner Stuckrelief zeigt die Bronzetafel mit der Geißelung Christi in Perugia. Schon die Bühne, auf der uns der Künstler die Szene zeigt, ist hier ganz ähnlich wie dort. Auf einer umfriedeten Terrasse vor einer stattlichen Loggia wird Christus, der an eine Säule gebunden ist, von zwei Schergen gegeißelt, während rechts Pilatus von hohem Throne aus zuschaut und Pharisäer und Volk sich dahinter drängen; vorn vor und auf den Stufen sitzen Maria und Johannes sowie mehrere Krieger; rechts und links reiche Renaissancepaläste und ein antiker Rundbau, die den Bauten im Londoner Relief ganz verwandt sind. Der Richter ist ganz in gleicher Weise angebracht und seine Stellung fast die gleiche wie dort, selbst der Mann auf der Bank vor ihm fehlt nicht; doch sind beide, wie die Mehrzahl der Figuren, dem Gegenstand entsprechend bekleidet. Auch hier hat aber der Künstler seiner Freude an der Darstellung des Nackten freien Lauf gelassen, wo er konnte: außer Christus sind die Schergen und Krieger fast ganz unbekleidet. Die Architektur ist bis in die Details übereinstimmend: in der Bildung der Kapitelle, in Form und Einrahmung der Türen und Fenster (die hier zum Teil flache Giebel haben und mit Pilastern eingerahmt sind) usf. In den Figuren sind in der Tat noch einzelne starke Erinnerungen an Verrocchio, so in den hockenden Figuren in starkem Hochrelief vorn an den Stufen und in der edlen Gestalt des Anklägers, der zu Pontius Pilatus spricht. Aber auch diese Figuren haben doch keineswegs ausgesprochen Verrocchioschen Charakter. Statt der dicken gefütterten Gewänder mit ihren rundlichen Falten, die bei ihm nie fehlen, sind die Stoffe hier ganz dünn, liegen eng am Körper an (wie auf dem Manequin naß angeklatscht) und bilden scharfe Falten. Das Relief stuft sich auch hier von fast frei hervortretenden Figuren im Vordergrunde bis zu den flach eingeritzten Gestalten und Bauten des Hintergrundes ab; freilich nicht so allmählich und auch nicht so geschickt wie in der Darstellung der »Zwietracht«. Sehr charakteristische Leonardotypen sind namentlich die beiden Kahlköpfe im Hintergrunde. Prächtig ist die Gestalt des Kriegers rechts, der sich auf seinem Speer stützt, ganz ähnlich dem Jüngling vor der Säule an gleicher Stelle in der »Zwietracht«; sehr edel und frei in der Bewegung ist der Christus, der sich unter den Hieben der Schergen krümmt. In dramatischer Schilderung, in Abwechslung und Feinheit der Bewegung und Empfindung kommt die Komposition der »Zwietracht« nahe; der Aufbau auf einer Bühne und vor der Architektur, die hohe Perspektive, die Feinheit der Knöchel und Beweglichkeit der Gelenke, kurz, fast alle künstlerischen Mittel sind die gleichen, nur sind sie noch nicht so reich und frei entwickelt wie dort. Die Behandlung zeigt einen unziselierten Guß über ein Wachsrelief, das teilweise nur angelegt und stellenweise schon verdrückt und abgesprungen war. Auch hier verrät sich Leonardo, der über der Ausführung und bei dem Reichtum der Gedanken, die ihn erfüllten, die Lust an der Vollendung verlor.

[1]) Archivio storico dell'Arte, 1893, p. 77.
[2]) L'Arte, V, 1903, p. 43.

Der Geißelung Christi ist die »Beweinung unter dem Kreuz« in S. Maria del Carmine zu Venedig so verwandt, daß man sie auf den ersten Blick als Gegenstücke zu betrachten geneigt sein wird und an eine Folge der Passionsszenen denken möchte. Aber die Maße sind nicht genau übereinstimmend; das Relief in Venedig ist etwas höher, und dabei etwas schmäler als das in Perugia. Diese Tafel zeigt auch in der Größe der Figuren, in der Art des Reliefs, wie in der Anordnung und Behandlung die engste Verwandtschaft mit dem Geißelungsrelief. Der Gedanke an Verrocchio liegt bei dieser Arbeit nahe, zumal wenn man sie nicht im Zusammenhang mit den vorgenannten Reliefs betrachtet. Die Anordnung der symmetrisch zur Seite des Kreuzes verteilten Engel erinnert an die Engel zur Seite der Mandorla in der Forteguerri-Grabtafel, die klagende Magdalena an die Gestalt der Hoffnung in derselben Komposition; die vorderen Figuren im Hochrelief, besonders Johannes und Christus, zeigen noch fast Verrocchiosche Typen. Aber dieselben Gründe, die bei der »Zwietracht« und der »Geißelung« gegen Verrocchio selbst und für seinen Schüler Leonardo sprechen, sind auch hier maßgebend. Auch besitzen wir ein Relief mit einer ähnlichen Darstellung von der Hand Verrocchios, das Tonrelief der Grablegung in der Berliner Sammlung (Abb. 7), eine seiner schönsten Kompositionen, das die Verschiedenheit der beiden Künstler am deutlichsten klar macht, weshalb wir hier die Nachbildung der des Bronzereliefs in S. Maria del Carmine gegenüberstellen. Die Art des malerischen Reliefs der venezianischen Tafel, das vom stärksten Hochrelief allmählich in ganz flaches Relief übergeht, die dünnen Gewänder mit ihren zierlichen kleinen Falten, der künstliche Aufbau und der Reichtum der Komposition, die Meisterschaft in der Bewegung und die dramatische Wiedergabe des Schmerzes: das alles spricht für Leonardo. Die sitzenden Figuren entsprechen ganz denen in dem Geißelungsrelief; die herrliche Gestalt der im Schmerz laut aufschreienden Magdalena ist eine Studie nach derselben schönen Frauenfigur, die dem Künstler für seine Gestalt der »Zwietracht« als Modell diente, und ist in der Bewegung und ganzen Behandlung auffallend mit ihr verwandt. Der Ausbruch des Schmerzes in dieser Figur wie in der jungen Frau neben ihr, die jammernd zu der Gruppe um den Leichnam des Herrn sich herabbeugt, doppelt stark neben dem stummen, tränenlosen Schmerz der beiden Marien um den Leichnam, ist so gewaltig und natürlich wie in Niccolò dell'Arca's Gruppe der Beweinung Christi in S. Maria della Vita zu Bologna, aber er ist hier mit vollendeter Schönheit in der Bewegung wie im Ausdruck verbunden. Die schwebenden Engel zur Seite des Kreuzes sind in der Tiefe und Mannigfaltigkeit der Empfindung, deren Mäßigung in feinem Gegensatz gegen den zügellosen Schmerz der jungen Frauen steht, den Engeln auf Giottos Kreuzigungsdarstellungen zu vergleichen; mit der Innigkeit des Ausdrucks vereinigen sie aber eine Schönheit und Grazie der Form und Bewegung, die nur in einzelnen Zeichnungen Leonardos mit tanzenden Jungfrauen (in der Akademie in Venedig und sonst) ihresgleichen hat. Während jene beiden klagenden Frauengestalten wie die Engel mit besonderer Liebe durchgeführt sind, erscheinen andere Teile des Reliefs nur flüchtig angelegt; so namentlich die Gruppe der Männer links vom Kreuz, bei denen man deutlich die Arbeit des Modellierholzes im Wachs, die über die erste Anlage kaum hinausgekommen ist, erkennt. Ähnliches beobachten wir bei der Ausführung der zu dürftig ausgefallenen Arme und Beine der vorderen Figuren, namentlich des Christus. Auch hier hat Leonardo sich zur letzten Vollendung nicht bestimmen können, da ihn neue, größere Aufgaben lockten.

Dieses Relief mit der Beweinung unter dem Kreuz hat noch ein besonderes Interesse dadurch, daß es sich genau datieren läßt und damit die Handhabe zur Zeitbestimmung dieser ganzen Gruppe von Reliefs Leonardos bietet. In der Komposition



Abb. 6. Leonardo da Vinci
Bronzerelief, Die Beweinung unter dem Kreuz
In S. Maria in Carmine zu Venedig

sind nämlich im Grunde rechts, in ganz bescheidener Weise, um die Aufmerksamkeit in keiner Weise von der heiligen Handlung abzulenken, drei Stifterfiguren angebracht. Das markante Profil des älteren Mannes zeigt, wie ich früher nachgewiesen habe, die bekannten Züge des Federigo von Montefeltro; er hat hier schon die tiefe Narbe zwischen den Augen, die von einer Verwundung im Jahre 1450 herrührte. Wir können die Zeit der Entstehung aber noch genauer aus einer der beiden Nebenfiguren bestimmen: der vor Federigo kniende kleine Knabe ist nämlich sein Sohn Guidobaldo, wie uns das prächtige Porträt des Herzogs mit seinem kleinen Sohn von Melozzo (oder Justus van Gent?) im Palazzo Barberini zu Rom beweist. Der Knabe



Abb. 7. Andrea del Verrocchio
Tonmodell, Die Grablegung Christi
In den K. Museen zu Berlin

hat hier ein Alter von höchstens drei Jahren; da er im Januar 1472 geboren wurde, muß das Relief also im Jahre 1475 oder gar noch 1474 entstanden sein. Bei welcher Gelegenheit Federigo den Auftrag an Leonardo oder vielleicht an Verrocchio als den Inhaber der Werkstatt, in der Leonardo damals thätig war, gegeben haben kann, dies zu bestimmen scheint mir bisher jeder Anhalt zu fehlen.

Die Tafel der »Beweinung« ist erst im vorigen Jahrhundert der Kirche in Venedig zum Geschenk gemacht worden; sie befand sich bis dahin im Besitz eines vornehmen Italieners in der Nähe von Urbino oder in Urbino selbst. In der Nachbarschaft, in Perugia, hat sich das zweite Relief mit der Geißelung erhalten, dessen Entstehung wir nach seiner engen Verwandtschaft mit der »Beweinung« wohl gleich nach dieser, aber nicht später als in das Jahr 1475 setzen dürfen, und das vielleicht ursprünglich mit jener

Tafel zusammen gehörte. Die »Zwietracht« zeigt trotz ihrer engen Verwandtschaft in der Reliefbehandlung und im reicheren künstlerischen Aufbau einen Fortschritt über jene beiden Tafeln hinaus, weshalb wir sie gewiß um ein oder zwei Jahre später anzusetzen haben. Ein viertes, kleineres Relief, das ich schon bei der Veröffentlichung der Tafel in Venedig im Archivio storico dell' Arte damit in Beziehung gebracht habe, scheint die früheste dieser Arbeiten zu sein: die große Plakette mit dem Parisurteil im Besitz von Gustave Dreyfus in Paris (Abb. 8). Paris sitzt auf hohem Felsenthron im Profil, grade wie die Richter in den beiden Reliefs aus der Passion, im Begriff, den Apfel der nackt vor ihn tretenden Göttin der Schönheit zu überreichen; die beiden anderen Göttinnen, in langen dünnen Gewändern, die den Körper durchscheinen lassen, wenden sich ab und geben sich die Hand wie zur Bekräftigung des Bundes zur Rache für das ungerechte Urteil. Das rasch skizzierte Flachrelief ist ungeschickt gegossen und völlig unziseliert gelassen; selbst die vielen Gußbläschen sind nicht beseitigt worden. Die Formgebung, die Art der Gewandung und die Gewandbehandlung wie der Reliefstil sind übereinstimmend mit den vorgeannten Reliefs; doch ist die Anordnung noch einfacher und weniger geschickt — drei Figuren sind im Profil, die vierte fast ganz von vorn genommen —, die Bewegungen sind noch weit weniger lebendig und berechnet wie in jenem Werke, die Konturen sind noch stärker ausgeschwungen, namentlich in den Beinen, der Akt der Venus ist fast von derbem Naturalismus, der Arm, den Paris vorstreckt, ist nicht der vordere, sondern der hintere Arm, der ganz in der Fläche liegt: kurz, in allem verrät sich noch der Anfänger, der noch von seinem Lehrer abhängig ist. Daß die Figuren fast in einer Fläche stehen, daß das Relief ganz gleichmäßig flach gehalten ist und jedes Beiwerk, jede Andeutung von Architektur hier fehlt, läßt sich allenfalls mit der Einfachheit des Motivs rechtfertigen. Wir dürfen daher in dieser Plakette eine der ersten Arbeiten sehen, die der junge Künstler in der Werkstatt Verrocchios zur Übung im Guß ausführte.

Die sichere Datierung dieser Gruppe von Reliefs ist von höchstem Wert, weil sie uns Leonardo schon um die Wende des dritten zum vierten Viertel des Quattrocento als vollen Cinquecentokünstler kennen lehrt. Der Meister, der auf die Ausbildung der späteren Richtung des Quattrocento in Florenz und darüber hinaus einen hervorragenden Einfluß ausübte, fand in dieser seiner modernen Kunstanschauung doch erst bei einer folgenden Generation Verständnis und Nachfolge; so weit war er seiner Zeit voraus. Beim näheren Eingehen auf die stilistischen Eigentümlichkeiten dieser Reliefs werden wir schon deshalb jeden Versuch abweisen müssen, diese Arbeiten einem gleichzeitigen echten Quattrocentisten von Florenz, etwa dem Verrocchio oder Pollajuolo zuzuschreiben. Selbst Bertoldo, der in seinen Einzelfiguren ähnliche cinquecentistische Bestrebungen zeigt, aber in der Kompositionsweise und Naturanschauung noch völlig auf dem Boden des XV. Jahrhunderts steht, kann nicht in Betracht kommen. Schon aus rein äußeren Gründen bliebe nur der eine Leonardo, auf den wir raten könnten; für ihn sprechen aber auch alle inneren Gründe, alle künstlerischen Eigentümlichkeiten, die ebensoviele Bethätigungen der von Leonardo selbst in seinen Manuskripten aufgestellten Theorien sind. Die Kompositionen sind echt leonardesk, sind volle Hochrenaissance; ja, ich glaube nicht, daß man daneben nur eine einzige Reliefdarstellung des Cinquecento nennen könnte, die so voll und rein den Charakter der Hochrenaissance trüge wie gerade diese Gruppe von Reliefs. Der Künstler schwelgt förmlich darin, in allem seinen neuen, modernen Sinn laut zu bekunden. In erster Linie und vor allem in der Architektur; nicht nur in der Bühne und dem baulichen Grund, sondern zugleich im ganzen architektonischen Aufbau. Der Meister, der sie erdacht hat, war ein echter Baumeister, aber ein

völlig moderner im Sinne der Hochrenaissance. Weiträumigkeit, Vertiefung, Symmetrie und Gegensätze in den Linien, terrassenförmiger Aufbau, scharfe Unterscheidung von Vordergrund und Hintergrund, sogar das Streben, hier im Relief auch einen Mittelgrund zu schaffen, perspektivische Verkürzung bei hohem Augenpunkt, Betonung der Einzelfiguren innerhalb der Gruppen und ihre Verbindung zum Ganzen, ihre Beziehung und Richtung auf die Hauptfigur oder Hauptgruppe, die Aufrichtung einer Bühne und die Einstellung der ganzen Szene in eine prächtige Architektur, die doch ganz den künst-



Abb. 8. Leonardo da Vinci
Plakette, Das Parisurteil
In der Sammlung Gustave Dreyfus zu Paris

lerischen Zwecken untergeordnet ist: alles das erscheint in unseren drei Kompositionen völlig bewußt angestrebt und in der verschiedensten Weise wahrhaft genial gelöst. Dabei ist die Perspektive in ebenso klarer wie feinsinniger Weise gehandhabt; ist doch die reiche Architektur vor allem auch für die perspektivische Wirkung eingeführt, zur richtigen Wirkung der Verkürzung der Figuren und Gruppen, zu ihrer Verschiebung, Trennung und Zusammenhaltung. In der Verkürzung der Leichen, die den Boden bedecken, ist der Künstler, um eine Verbindung von Vorder- und Hintergrund zu erzielen, schon ebensoweit gegangen wie gleichzeitig Mantegna in seinem toten Christus der Brera. Zu gleichem Zwecke ist der hohe Augenpunkt gewählt, der mit großer Sorgfalt durchgeführt ist, gelegentlich selbst auf Kosten der Schön-

heit, wie bei den vorderen Figuren, die dadurch ungeschickt klumpig und verschoben erscheinen.

Daß der Affekt, daß die dramatische Schilderung auf gleicher Höhe stehen, zeigt ein flüchtiger Blick über diese Darstellungen. Welche Tiefe der Empfindung, welche Gewalt der Leidenschaft, welche Mannigfaltigkeit in ihrer Äußerung — eine wahre Schule innerer Erregung! Und wie sie sich zugleich in der Bewegung betätigt! In der Zeichnung der Figuren vermißt man wohl zum Teil die Schärfe und Reinheit, die selbst die meisten früheren Zeichnungen schon auszeichnen; doch nur infolge der Schwierigkeiten, die dem jungen Künstler die Modellierung im Wachs bot, und nicht am wenigsten, weil der Guß nicht rein gelang und auf jede Ziselierung verzichtet wurde. Sonst ist gerade das Streben nach typischer, schöner Bildung der Gestalten, nach großer, vornehmer Erscheinung im klassischen Sinne ein besonders charakteristischer Zug aller dieser Kompositionen. Aus gleichem Grunde hat der Künstler seine Gestalten, wo es irgend anging, nackt gebildet. Seine Körper sind von schöner Rundung und von kräftiger, edler Bildung, die durch die mannigfachsten Stellungen und Bewegungen, durch Gegensätze und Abwechslung in der Haltung und in der Bewegung der Glieder, in einer fast übertriebenen Betonung von Standbein und Spielbein und des Kontrapostes noch gehoben wird. Neben dem schönen Jünglingstypus mit breiten, geraden Schultern, schmalen Hüften, vollem, nach vorn vorfallendem Haar finden wir Leonardos bärtigen, knochigen Männertypus wie in seinen frühen Zeichnungen, und neben seinen prächtig gebauten, schlanken Jungfrauengestalten einen volleren, würdigen Matronentypus. Mehr als einmal glauben wir Nachbildungen antiker Vorbilder zu entdecken: den Apollo-Belvedere, den Satyrtorso der Uffizien aus der Sammlung Ghiberti-Galli (in dem Schergen, der die Frau schlägt), den ausruhenden Faustkämpfer des Thermenmuseums (in dem auf der Treppe sitzenden Mann der »Geißelung«); und doch ist es nur die innere Verwandtschaft mit der Antike, welche die Erinnerung an solche klassische Gestalten in uns erweckt. Daneben werden wir bei mehreren der jugendlichen Männerfiguren in der »Zwietracht« an Michelangelos David erinnert.

Sehr augenfällig ist die Gegenüberstellung ruhiger und stark bewegter, wie sitzender, liegender und aufrecht stehender Figuren, nicht nur aus Rücksicht auf Bereicherung der Komposition sondern auch im Interesse eines klaren Aufbaues und der perspectivischen Wirkung. Bis in kleine Einzelheiten kann man die weise Berechnung des Künstlers auch nach dieser Richtung verfolgen. Man beachte z. B. in der »Zwietracht«, wie er die schöne Gestalt des Jünglings rechts im Vordergrunde grade vor eine Säule der Loggia gestellt hat, um sie unterzuordnen und die imposante Wirkung der Hauptfigur nicht dadurch zu beeinträchtigen.

Den Kontrasten in den Linien und Gruppen entsprechen die Gegensätze im Ausdruck, die wieder in ähnlicher Weise zu harmonischem Einklang gebracht sind. So sehen wir in der »Zwietracht« links die Ruhe nach dem Kampf, rechts den Ausbruch des Kampfes; vorn rechts ergreift ein Mann eine fliehende Frau, im Begriff sie niederzustoßen, während wir links eine entsprechende Gruppe sehen, in der ein Mann sich verzweifelt über die Leiche einer Frau wirft; daneben stehen Figuren in momentaner Ruhe und zwischen alle stürmt die unheimliche Gestalt der Zwietracht, die, obgleich schon dem Mittelgrunde zu, doch das Ganze beherrscht.

Wenn wir hier und da die Absicht des Künstlers noch zu stark merken, so erkennen wir darin den großen Theoretiker, der alle Erscheinungen auf Gesetze zu bringen sucht; und wenn nicht alles gleich vollständig gelungen ist, so verrät sich der

junge Anfänger, der wenige Jahre vorher noch Landbauer war und fast alle Kenntnisse autodidaktisch und durch Beobachtung gewinnen mußte. Man vergleiche mit diesen Kompositionen die schönsten Fresken eines Ghirlandajo oder Botticelli, eines Perugino oder Signorelli: wie flach und gehäuft, wie zufällig und ungewollt erscheinen sie neben ihnen! Selbst ein Donatello, dessen Paduaner Reliefs in mancher Beziehung diesen Arbeiten am nächsten stehen, ist daneben noch altertümlich befangen, während die berühmtesten Kompositionen eines Fra Bartolomeo und selbst eines Raffael: die Schule von Athen, das Opfer zu Lystra, die Predigt des Paulus in Athen u. a. m., fast das gleiche Streben zeigen — dank gerade dem genialen Meister, der ihnen schon dreißig und vierzig Jahre früher diesen Weg durch Schrift und Vorbild gezeigt hatte.

NOTIZ

EINE ZEICHNUNG VOM MEISTER DES HAUSBUCHS

Die hier abgebildete Federzeichnung hat Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Bode, der sie im Kunsthandel in Venedig fand und in ihrer Bedeutung erkannte, dem Kupferstichkabinett geschenkt. Sie war auf der rückseitigen Innenseite des Einbanddeckels eines Lyoner Druckes von 1558 eingeklebt. (Il nuovo Testamento di Jesu Christo. In Lyone Appresso Guillel. Rovillio MDLVIII.) Die Aufschrift: 1560 Dauid Heunzellius ist natürlich spätere Zutat. Wahrscheinlich hat ein jüngerer Träger des Namens Heinzel aus der Zeichnung das Bildnis eines Vorfahren machen wollen. Auch auf der vorderen Innenseite des Einbanddeckels ist eine Zeichnung eingeklebt, die mir als eine Kopie nach einem Original des Hausbuchmeisters erscheint; eine dünne spitzige Federzeichnung vielleicht vom Ende des 16. Jahrhunderts. Auf der Zeichnung ist ein knieender Mann dargestellt mit einem am Gürtel hängenden Schreibzeug mit einem losen Laubkranz, wie er ähnlich beim Hausbuchmeister vorkommt (vgl. die Stiche Lehrs Nr. 55, 67 und 72). Neben dem Mann ein Wappen mit einem Schwert schräg im gemusterten Schild, als Helmzier ein Schwert zwischen zwei Hörnern. Das Schild ähnelt dem, das die Kreß von Kressenstein führen, wie es z. B. auf dem Dürer zugeschriebenen Holzschnitt B. 161 erscheint. Diese Zeichnung trägt am unteren Rand die Aufschrift: 1576 Benedictus Heincellius. Das Buch war also einmal im Besitz eines Gliedes einer Familie Heinzel, über die nähere Nachrichten zu beschaffen mir bisher nicht gelungen ist. Der ehemalige Besitzer des Buches kann also ebensowenig wie der Druckort irgend etwas zum Aufschluß über die Zeichnung beitragen. Unsere neue Zeichnung, die von dem Buchdeckel losgelöst wurde, ist mit der Feder in Tusche auf bräunlich gefärbtem Papier gezeichnet. Die Jahreszahl und der Name sind mit Tinte geschrieben. Die Zuweisung der Zeichnung an den Meister des Hausbuchs, der früher geschickter der Meister des Amsterdamer Kabinetts genannt wurde, ist augenfällige Notwendigkeit und bedarf nicht erst des Beweises. Zur Vergleichung können von den Kupferstichen die Propheten L. 1 und 4, und der Apostel Paulus L. 40 dienen.

Das dem Kupferstichkabinett geschenkte Blatt ist außer den Zeichnungen im Wolfegger Hausbuch die vierte sichere Zeichnung des Hausbuchmeisters, die bekannt wird:

1. Das Liebespaar, Silberstiftzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, zuerst von Fr. Lippmann als Arbeit des Meisters erkannt. Mehrfach publiziert, zuletzt und am besten in dem im Erscheinen begriffenen Werk: Fr. Lippmann, Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der K. Museen zu Berlin, Lieferung V. E.

2. Entwurf zu einer Glasscheibe König und Page als Wappenhalter. Auf der Rückseite König und Königin neben einem Wappenschild. Federzeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett. Publiziert (nur die Vorderseite) bei Woermann, Handzeichnungen alter Meister im K. Kupferstichkabinett zu Dresden, No. 12. Max J. Friedländer folgend halte ich das Blatt für ein Werk des Meisters, nicht seiner Schule.

3. Entwurf zu einer Glasscheibe Prinzessin Kleodelinde mit zwei Drachen. Federzeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett. Publiziert von Max Lehrs im Jahrbuch XX (1899) S. 177.

4. Ein schreitender Mann. Die neue hier publizierte Zeichnung des Berliner Kabinetts. In der von Wilhelm R. Valentiner im Jahrbuch XXIV (1903) S. 291 veröffentlichten Zeichnung aus einer Handschrift der Heidelberger Universitätsbibliothek kann ich die Hand des Hausbuchmeisters nicht mit Sicherheit erkennen.

J. S.



MEISTER DES HAUSBUCHS

FEDERZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

12



REMBRANDTS ZEICHNUNGEN NACH INDISCH-ISLAMISCHEN MINIATUREN

VON FRIEDRICH SARRE

Die Handzeichnungen der großen Meister sind für die Erkenntnis ihrer künstlerischen Eigenart von der höchsten Bedeutung; sie eröffnen uns mehr, wie die ausgeführten Werke, einen Einblick in die Werkstatt ihres künstlerischen Schaffens; sie sind der unmittelbare und ungetrübte Ausdruck ihrer Empfindungen und Absichten. Von keinem gilt dies mehr als von Rembrandt, der wie kein zweiter subjektiv empfand, dessen ganze künstlerische Tätigkeit, nach einem Worte Bodes, ein Spiegelbild seines inneren Lebens gibt. Nur für sich selbst, ohne Rücksicht auf Abrundung und Gefälligkeit, scheint Rembrandt gezeichnet zu haben, sei es, daß er die Natur und das ihn umgebende Leben in charakteristischen Ausschnitten und Äußerungen festhielt, sei es, daß er in seltenen Fällen die Werke anderer Künstler kopierte oder Szenen komponierte, die sich nur ausnahmsweise als direkte Vorstudien für seine Werke erkennen lassen.

Unter den Rembrandtschen Zeichnungen befindet sich eine Anzahl von Kopien nach orientalischen Miniaturen. Sie sind als solche schon lange erkannt worden, unterscheiden sich aber von den sonstigen Zeichnungen des Künstlers in so hohem Maße, daß man sie als authentische Arbeiten fast in Zweifel ziehen möchte.

Hofstede de Groot erwähnt sie in seinem Aufsatze über die Entlehnungen Rembrandts.[1]) Was aber hier so wenig wie bei sonstigen Bemerkungen über diese Zeichnungen zum Ausdruck kommt, ist die genauere Feststellung der Vorlagen, ist der Nachweis, daß es nicht persische, wie man meist angenommen hat, sondern indische Miniaturen gewesen sind, die Rembrandt vorgelegen haben. Was den Künstler *hier* zur Nachbildung veranlaßte, waren nicht, wie sonst, rein künstlerische Motive, war auch nicht, woran man denken könnte, seine Vorliebe für das Sonderbare und Phantastische, das ja einen charakteristischen Zug seiner Eigenart bildet. Er hat diese Miniaturen festgehalten, weil sie ihm, wie wir im einzelnen nachweisen werden, als Darstellungen echt orientalischen Lebens von besonderem Wert waren, weil sich ihm hier ein unverfälschter Blick in den Orient bot, den er in seinen biblischen Vorwürfen möglichst getreu wiedergeben wollte. Derselbe Gedanke hat ihn bewogen, sich mit allerhand orientalischen Gegenständen, indischen Kostümen, indischen und türkischen

[1]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1894, S. 177.



Fig. 1. Indisch-islamische Miniatur
Timur auf dem Thron
Im K. Museum für Völkerkunde zu Berlin



REMBRANDT

TIMUR AUF DEM THRON

GETONTE FEDERZEICHNUNG IM LOUVRE ZU PARIS

13

sultan Bajazid dem siegreichen Timur vorgeführt wird. Ein Vergleich zwischen beiden Abbildungen (vgl. Tafel und Fig. 1) läßt erkennen, wie genau Rembrandt seine Vorlage kopiert hat. Der mit strahlenförmigem Nimbus umgebene Kopf des Fürsten, der seine



Fig. 3. Rembrandt
Muhammedanische Schechs
Federzeichnung im British Museum zu London

wimpelgeschmückte Lanze in der Rechten hält, ist sogar porträtähnlich wiedergegeben. Die Haltung und die Kostüme der Figuren schließen sich genau dem Originale an. Einiges wenige in Rembrandts Zeichnung wird erst beim Vergleich mit der Miniatur klar, z. B. daß der eine der hinter dem Thronsessel stehenden Trabanten den Sonnenschirm,

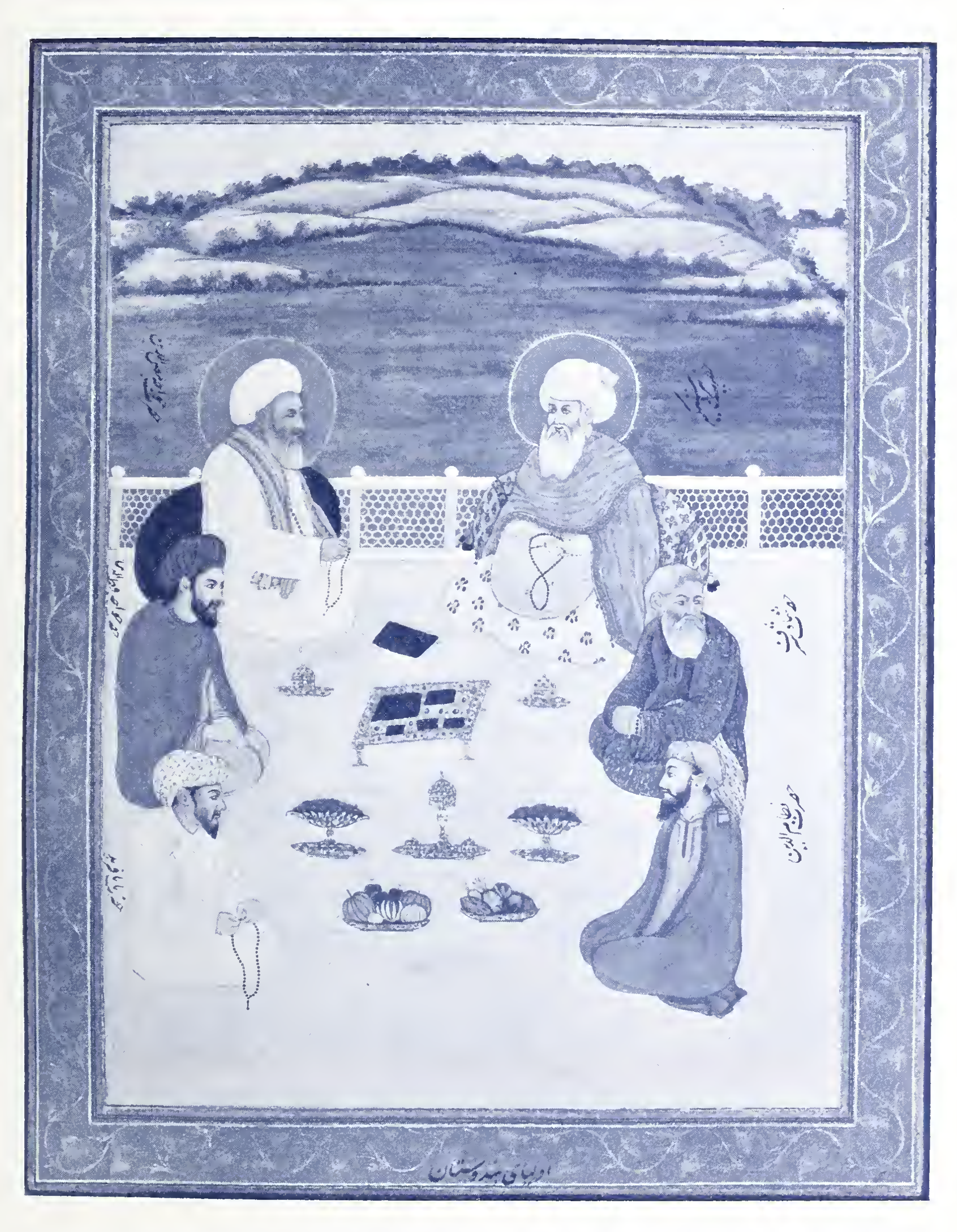


Fig. 4. Indisch-islamische Miniatur
Muhammedanische Schechs
Im K. Museum für Völkerkunde zu Berlin

daß der andere einen im Futteral steckenden Bogen hält.[1]) Statt des Säbels, mit dem der Fürst auf unserer Miniatur umgürtet ist, hat Rembrandt ihm nach seiner Vorlage einen im Gürtel steckenden kurzen Dolch gegeben, wie ihn auch andere Timur-Darstellungen zeigen.

Bei einer im Vergleich zu sonstigen Rembrandt-Zeichnungen auffallenden Sorgsamkeit, das rein Äußerliche, z. B. Kostüme und Waffen, treu wiederzugeben und die ganze Komposition ohne Abweichungen und eigene Zutaten zu kopieren, kann sich doch die ihm eigene charakteristische Auffassung und Darstellungsweise nicht verleugnen. Das Blatt zeigt, daß er auch hier nicht wider seine Natur konnte, daß es ihn reizte, Licht- und Schattenwirkungen, die seine Vorlage sicherlich gar nicht besaß, hinzuzufügen und diesem Bestreben gegenüber alles andere unterzuordnen. Bei Rembrandt wird die Komposition durch Stellung und Lichtgebung etwas ganz anderes und Neues; sie wird abgeschlossener, alles konzentriert sich auf eine Figur, auf den vom Strahlennimbus umgebenen Fürsten, von dem auch die Beleuchtung ausgeht.

Inhaltlich hat Rembrandt diese Thronszene jedenfalls in hohem Maße interessiert. Er sah hier einen Vorwurf, den die biblische Geschichte so oft bietet, in echt orientalischer Auffassung wiedergegeben. Eine genaue Verwertung können wir nicht nachweisen, aber bei mehreren Kompositionen aus der alttestamentlichen Geschichte, in denen es sich um eine Thronszene handelt, scheint uns Rembrandt in der Gruppierung, in der Haltung des Fürsten und seiner Umgebung von dem indischen Vorbilde beeinflußt zu sein und ihm einzelne, aber wieder frei verwertete Züge entlehnt zu haben. Als Beispiel bilden wir eine im Dresdener Kupferstichkabinett befindliche Zeichnung, das Urteil Salomos (Fig. 2), ab. Auch hier das auffallende Motiv, daß hinter dem Fürstenthrone zwei stehende Personen angebracht sind, und daß sich rechts und links in zwei Gruppen der nähere Hofstaat in sitzender Stellung anschließt.

Der gleiche Vorwurf in einer Zeichnung des Louvre (Lippmann 3. F. 16), die lavierte Federzeichnung von Dr. Hofstede de Groot, Mardachai vor Ahasver und Esther darstellend (ebenda 2. F. 100), andere Blätter bei L. Bonnat in Paris (ebenda 174) und im Kupferstichkabinett zu Amsterdam (ebenda 2. F. 77) zeigen in der Komposition auch mehr oder weniger deutliche Anklänge an die indische Vorlage. Als echter Künstler hat sich Rembrandt nie wiederholt, und so sind seine von ihm verarbeiteten und in stets neuer Auffassung zum Ausdruck gekommenen Entlehnungen auch in diesem Falle nicht immer leicht zu erkennen und im einzelnen schwer nachzuweisen. Vielleicht dürfte auch der Sonnenschirm, den er als Attribut fürstlicher Persönlichkeiten des alten Testaments oft verwendet,[2]) hier seinen Ursprung haben; während ihm für das

---

[1]) Ein Chronist des indischen Kaisers Akbar, eines Nachkommen Timurs, beschreibt das Thronzeremoniell dieses Fürsten folgendermaßen: »In unmittelbarer Nähe des Kaisers standen nur zwei Kammerherren, welche ihn vor den Strahlen der Sonne beschirmten und die Herren bei Namen anriefen, denen der Kaiser die Ehre des Wortes gönnte.« Graf F. A. von Noer: Kaiser Akbar, II, S. 345.

[2]) Vgl. z. B. die Radierungen B. 73 »Die große Auferweckung des Lazarus« und B. 98 »Die Taufe des Kämmerers«, ein verschollenes, den gleichen Vorwurf behandelndes Bild, das von J. van Vliet gestochen ist (abgebildet bei Michel a. a. O. p. 53); die Gemälde (Bode 406) »Anbetung der Könige« im Buckingham Palace und (Bode 215) »Predigt Johannis des Täufers« in Berlin; die aus der Sammlung v. Beckerath stammende Federzeichnung »Der Marktschreier« im Berliner Kupferstichkabinett; eine mit Wasserfarben angelegte Zeichnung im British Museum (Lippmann 117), zwei Mohren in bunter Tracht darstellend. Wir halten letzteres Blatt nicht für die Kopie nach einer orientalischen Miniatur, wie Hofstede de Groot (a. a. O.) anzunehmen

Kostüm, wie wir sehen werden, andere indische Miniaturen, die er kopierte, vor allem die Einzelfiguren, besser als Vorlagen dienen konnten.

Aus der Sammlung Malcolm ist in das British Museum eine Zeichnung gekommen, die vier Orientalen unter einem Baume sitzend darstellt (Fig. 3), 1767 von S. Watts gestochen. Auch dieses Blatt hat Rembrandt nach einer indischen Miniatur, auf der eine



Fig. 5. Rembrandt
Abraham, die Engel bewirtend
Radierung B. 29

Versammlung muhammedanischer Schechs dargestellt war, komponiert. Eine ähnliche Santa Conversazione, wie sie Rembrandt als Vorlage gedient hat, findet sich unter den indischen Miniaturen des Königlichen Museums für Völkerkunde zu Berlin (Fig. 4).

---

scheint; Rembrandt konnte den Vorwurf auch nach der Natur skizziert haben, denn paukenschlagende Mohren waren bei festlichen Aufzügen, auch in den damaligen Heeren nichts Außergewöhnliches.



Fig. 6. Rembrandt
Kaiser Akbar auf dem Thron
Federzeichnung im British Museum zu London

Statt vier Personen sind hier sechs wiedergegeben, zwischen denen statt der Kanne und eines Tabletts mit Tassen ein paar Gefäße mit Obst, eine Wasserpfeife und Schreibgeräte aufgestellt sind.[1]) Beidemal findet die Szene auf einer mit einer Brüstung ab-

[1]) Die Miniatur trägt, wie mir Herr Dr. E. Mittwoch mitteilt, die Unterschrift: »Heilige Indiens.« Die einzelnen Schechs sind durch Beischriften näher bezeichnet. Auf der linken Seite, von oben nach unten gelesen: 1. Chawadscha Mu ʿīn ed-dīn, 2. Chawadscha Ḳutub ed-dīn, 3. Baba Ferīd. Auf der rechten Seite, in derselben Reihenfolge: 4. Purdastegīr, 5. Schah Scharaf, 6. Niżam ed-dīn. Von den Heiligen 1, 2, 3 und 6 wird in dem türkischen Lexikon der historischen und geographischen Eigennamen von Samy Bey (Konstantinopel

geschlossenen Terrasse statt; den Hintergrund bildet hier wie dort eine bergige Landschaft. Die vier weißbärtigen Alten der Rembrandtschen Zeichnung tragen die hellen Turbane der sunnitisch-muhammedanischen Priester, sie halten den Rosenkranz in der Hand oder ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien und disputieren oder blicken in Betrachtung versunken vor sich hin. In derselben Stellung, in Tracht und Auffassung ganz übereinstimmend sind die Heiligen der zum Vergleich abgebildeten indischen Miniatur wiedergegeben. Eine Entlehnung von einem ähnlichen indischen Blatte ist auch hier unverkennbar.

Hofstede de Groot erwähnt (a. a. O.), daß nach einer zuerst von Sidney Colvin gemachten Beobachtung die Malcolmsche Zeichnung das Prototyp der Radierung B. 29, »Abraham Gott Vater und die Engel bewirtend« (Fig. 5) gewesen sei.[1]) Die Verwertung des Vorwurfs ist auch in diesem Falle keine mechanische und direkte. Das Thema »Heilige Männer des Orients beim Gespräch und beim Mahle vereinigt« ist das gleiche; aber in höchst geistreicher Weise hat Rembrandt ohne sklavische Nachahmung die allgemeine Komposition der indischen Vorlage, die er zeichnerisch festgehalten hatte, für seine alttestamentliche Szene verwendet. Er hat die Physiognomien der Figuren, ihre Stellung und Bewegung frei kopiert und einzelne, für den Lokalton charakteristische Züge und Gegenstände seiner Vorlage direkt entnommen. Als Protestant kommt es ihm bei der Schilderung der biblischen Geschichte weniger auf das Dogmatische und Überirdische, wie auf das rein Menschliche an; abgesehen von dem ernsten religiösen Empfinden, das sich in allen seinen Werken widerspiegelt, prägt er auch durch die echt orientalische Stimmung dieser Szene aus dem Patriarchenleben einen eigenen und tief religiösen Charakter auf. »Le cycle biblique est transporté du dogme et du passé dans la vie et le présent. On dirait quelquefois qu'il a devancé les recherches historiques modernes« sagt Vosmaer (a. a. O. p. 419) in bezug auf die biblischen Darstellungen Rembrandts. Dies trifft auch in diesem Falle zu. Wer den Orient kennt, staunt über die richtige Wiedergabe des orientalischen Lebens hier wie bei vielen anderen Rembrandtschen Arbeiten. Zur Erklärung dieser Erscheinung mag auch der Umstand dienen, daß ihm der Orient nicht zum geringsten Teil durch indische Miniaturen nahe gebracht und verständlich geworden ist.



Fig. 7. Kaiser Akbar
Nach einer indischen Miniatur

Schon früher, im Jahre 1636/37, hat Rembrandt denselben Vorwurf in einem Gemälde behandelt, das sich jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg befindet (Bode 223). Ein Vergleich zwischen beiden Arbeiten des Künstlers zeigt, wie sehr die Darstellung

1306 d. H. = 1889 n. Chr.) unter den betreffenden Namen berichtet, daß sie im XIV. christlichen Jahrhundert zu den berühmtesten Dichtern und Schechs Indiens gehört hätten. Es wird ferner von ihnen ausdrücklich bemerkt, daß ihre Gräber Wallfahrtsorte seien.

[1]) Auch W. von Seidlitz (Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts, Leipzig 1895, S. 42) findet in einer der Engelsfiguren etwas Befremdendes.

des Themas, abgesehen von dem allgemeinen orientalischen Kolorit, unter dem Einfluß des indischen Vorbildes an Tiefe und Innerlichkeit der Empfindung gewonnen hat.[1])

Eine dritte, gleichfalls im British Museum aufbewahrte lavierte Federzeichnung stellt wiederum eine Thronszene dar (Fig. 6), nach Lippmann (2. F. 44): »ein orientalischer Fürst, nach links gewandt, auf einem Thron, einem Vortrag zuhörend.« Der Nimbus, das Zeichen fürstlicher Würde und Majestät, verbunden mit den porträtähnlichen Gesichtszügen des Herrschers, lassen keinen Zweifel darüber, daß auf der



Fig. 8. Rembrandt
Ahasver und Haman beim Mahle der Esther
Gemälde im Roumiantzoff-Museum zu Moskau

indischen Miniatur, die Rembrandt vorgelegen hat, der indische Mogulkaiser Akbar (1585—1635) dargestellt war.[2]) Der Künstler hat hier genauer und sorgfältiger wie bei den beiden früheren Blättern das Kostüm kopiert; beim Fürsten den aus hellfarbiger, gemusterter Seide kunstvoll gefalteten Turban, den Juwelenbänder und eine mit Edelsteinen geschmückte Federagraffe zieren, ferner die auf die Brust herabfallenden Perlenketten, ein am Oberarm befestigtes Amulettband, das gerade lange

[1]) Ein von 1646 datiertes Gemälde Rembrandts desselben Vorwurfs befand sich in der Sammlung Jan Six, wird von Smith (Nr. 2) erwähnt und ist jetzt verschollen.

[2]) Vgl. die nach einer indischen Miniatur kopierte Abbildung des Fürsten in dem oben angeführten Werke des Grafen Noer (Fig. 7).

Schwert, den im Gürtel steckenden Dolch u. a. m. Wie beim Herrscher die majestätische Würde, ist bei dem vor ihm stehenden, anscheinend ein Schriftstück lesenden Untertanen [1]) in dem leicht vorgebeugten Oberkörper die orientalische devote Stellung vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Hier ist die Kleidung einfacher: von dem weniger kostbaren und weniger kunstvoll geknüpften Turban fällt das eine Ende auf die Schulter herab, den langen, faltigen, über das Knie reichenden Rock hält an der Hüfte ein



Fig. 9. Rembrandt
Zwei Inder
Federzeichnung im British Museum zu London

Gürtel zusammen, dessen Enden vorn lang herabfallen, und in dem eine typisch indische Waffe, das sogenannte Tigermesser, steckt. Die oben weiten Beinkleider sind an den Knöcheln eng anliegend, und die Füße bedecken eigentümliche kurze Pantoffeln. Wir haben die Kostüme der beiden hier dargestellten Personen so genau und detailliert beschrieben, weil sie uns häufig bei Rembrandt begegnen, und weil die mit dem indischen Faltenrock, Turban und Pantoffeln bekleideten Figuren für seine Illustration der biblischen Geschichte typisch und charakteristisch sind. Als Beispiel unter den im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin befindlichen Zeichnungen führen wir den seinen Bruder Esau bedienenden Jakob (Sammlung v. Beckerath) an.

[1]) Akbar war trotz seiner literarischen Neigungen des Lesens und Schreibens unkundig.

Aber mehr noch als die Kleidung interressiert uns bei Rembrandt der den indischen Miniaturen entlehnte Kopftypus: die schmale Kopfform, die lange gerade Nase, der nach unten herabfallende Schnurrbart, an der Oberlippe nach religiöser Vorschrift meist rasiert, der kurz gehaltene, unten spitz zugeschnittene Vollbart, der das Kinn freiläßt. Wir finden solche, den charakteristisch indischen Typus vertretende Männerköpfe häufig, z. B. bei der Figur des Potiphar auf dem Berliner Gemälde (Bode Nr. 402) und noch frappanter auf dem Bilde: Ahasver und Haman beim Mahle der Esther (Bode Nr. 411) im Roumiantzoff-Museum in Moskau (Fig. 8), wo uns der turbanbedeckte Kopf des Haman zweifellos einem indischen Vorbild entlehnt zu sein scheint. In diesem Werke hat Rembrandt den orientalischen Charakter außerdem noch dadurch zu vertiefen gesucht, daß er die Figuren nach orientalischer Weise sitzend oder vielmehr knieend das Mahl einnehmen läßt. Es ist dieselbe Stellung, wie er sie bei dem thronenden Akbar nach der indischen Miniatur gezeichnet hat; auch die mit Kissen bedeckten breiten Sitze, auf denen Haman und Esther knien, erinnern an den taburettartigen indischen Thron der Zeichnung (Fig. 6). Nicht unwahrscheinlich erscheint es uns, daß Rembrandt bei der Komposition dieses Gemäldes an eine von ihm kopierte indische Miniatur gedacht hat. Wir sehen hier wieder sein Bestreben nach historischer Treue, das ihn veranlaßte, die orientalischen Vorbilder zu benutzen und ihnen, abgesehen von dem Typus und der Kleidung der Figuren, charakteristische Einzelheiten zu entlehnen.

Unter den Einzelfiguren, die Rembrandt wohl hauptsächlich des Kostüms wegen nach indischen Miniaturen gezeichnet hat, erwähnen wir eine mit Sepia getuschte Federzeichnung (Fig. 9), einen älteren und einen jüngeren Mann darstellend, und eine Einzelfigur, beide im British Museum (Fig. 10). Letztere ist deshalb von Interesse, weil hier das sonst übliche Kostüm noch durch einen über die linke Schulter geschlagenen Schal vermehrt ist. Einen vollständig gleichen Schal trägt z. B. der indisch gekleidete, vom Rücken gesehene Barmherzige Samariter auf einer aus der Sammlung v. Beckerath stammenden Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts. Zu diesen reinen Kostümzeichnungen gehört auch eine beim Count Warwick befindliche, mit Sepia getuschte Federzeichnung eines Inders, der einen Pfeil in der Hand hält (Michel a. a. O. p. 585).[1])

Der mit Wasserfarben angelegten Zeichnung eines Reiters im British Museum (vgl. Tafel) können wir wiederum eine indische Miniatur (Fig. 11) zum Vergleich gegenüberstellen.[2]) Sie ist ein erneuter Beweis dafür, wie genau Rembrandt seine Vorlage kopiert hat; denn letztere muß unserer Miniatur sehr ähnlich und in der Wiedergabe der Tracht und Bewaffnung, der Pferdezäumung, der Haltung von Reiter und Roß fast gleich gewesen sein. Die merkwürdige, mit zwei Spitzen versehene Lanze ist eine echt indische Waffe und von Rembrandt richtig wiedergegeben worden. Das Pferd ist hölzern und wenig lebensvoll gezeichnet. Man wird daran erinnert, daß der Künstler auch sonst in der Wiedergabe von Pferden nicht glücklich war, wie der gleichfalls hölzern gezeichnete Schimmel auf dem Reiterporträt beim Earl Cowper, dem

[1]) Die Kenntnis dieser Zeichnung verdankt der Verfasser einer ihm von Herrn Hofstede de Groot übersandten Photographie.

[2]) Das gleichfalls einem indischen Miniaturalbum des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin entnommene Blatt, eine in Aquarellfarben ausgeführte Federzeichnung, trägt die arabische Unterschrift ʿAzīm asch-schaʾn (d. h. Groß an Macht), es ist dies der Name eines Sohnes des indischen Mogulfürsten Behādur Schah (1707—1712). Eine spätere Hand hat diese Bezeichnung durchstrichen und dafür »Esquisse d'Aurangzeb à cheval« gesetzt. Kaiser Aurangzib, indischer Mogulfürst, regierte von 1659—1707 n. Chr. — Auf diese beiden Bezeichnungen ist nichts zu geben; die Miniatur entstammt unserer Ansicht nach einem früheren Datum.

irrtümlich Marschall Turenne genannten Bilde (Bode Nr. 366) beweist. Unwillkürlich fällt, abgesehen von der mangelhaften Zeichnung, die gleiche Stellung des zum Galopp ansprengenden Pferdes auf, die aber eine rein zufällige sein mag.

Nach Hofstede de Groot (a. a. O.) gibt es noch einige andere, mir nicht bekannte Zeichnungen von Rembrandt, die nach orientalischen, und wahrscheinlich wiederum nach indischen Vorbildern kopiert sind; in den Sammlungen G. Salting, J. P. Heseltine, F. Murray



Fig. 10. Rembrandt
Inder
Federzeichnung im British Museum zu London

in London und bei L. Bonnat in Paris. Letztere beschreibt Michel (a. a. O. p. 590): »Prince indien à cheval, tenant en main un faucon« und weist diesmal richtig auf ein indisches, nicht wie sonst auf ein persisches Vorbild hin. Vosmaer (a. a. O. p. 605) führt aus der Sammlung van der Willigen zwei lavierte Federzeichnungen an, die er für Studien nach einer japanischen oder chinesischen Holzfigur hält. Auf der Rückseite befänden sich die eigenhändigen Bemerkungen »na een ostindies poppetje geschets« (nach einem ostindischen Püppchen skizziert) und »na Oostind. poppetje«. Um was es sich in diesem Falle handelt, um die Skizzen nach einer ostasiatischen oder indischen Figur, oder aber auch hier um die Kopien indischer Miniaturen, kann nur vor den Blättern selbst entschieden werden.



Fig. 11. Indisch-islamische Miniatur
Fürstlicher Reiter
Im K. Museum für Völkerkunde zu Berlin



REMBRANDT

INDER ZU PFERDE

FARBIG GETONTE FEDERZEICHNUNG IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON



Die Vorlagen Rembrandts für seine orientalischen Zeichnungen sind indische Miniaturen aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Ebenso wie das muhammedanische Indien auf allen anderen künstlerischen Gebieten persische Vorbilder benutzt und sie zu hoher und eigenartiger Blüte gebracht hat, so geht auch die indisch-islamische Miniaturmalerei ursprünglich auf die persische zurück. Aber die minutiös ausgeführten Buchillustrationen des XVI. Jahrhunderts, die anfangs den persischen direkt nachgebildet wurden, streifen nach und nach ihren persischen Charakter ab, die Landschaft nimmt einen immer breiteren Raum ein, das Figürliche wählt sich nicht mehr persische, sondern national indische Typen zum Vorwurf, die Farbengebung wird reicher und mannigfaltiger. Die Buchillustration tritt seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts Einzelblättern gegenüber in den Hintergrund, die mit Vorliebe Porträte von fürstlichen Personen und Szenen aus dem höfischen Leben wiedergeben.[1]) Diese mit eigenem Verständnis für koloristischen Reiz ausgeführten Miniaturen liebte man in Albums aufzubewahren. Hier vereinigte man sie mit den gleichfalls hochgeschätzten Schriftproben berühmter Kalligraphen und schmückte den freibleibenden Rand der einzelnen Blätter mit abwechselungsreichen, farbig ornamentalen Mustern.[2]) Oft fanden in diesen Büchern auch nach dem Orient verschlagene europäische Holzschnitte und Kupferstiche, die man nachträglich meist kolorierte, ihren Platz.[3]) Derartigen, für indische Große zusammengestellten Albums, die mit der Sammlung Hamilton im Jahre 1882 in den Besitz der Königlichen Museen zu Berlin gelangten, sind die Miniaturen[4]) entnommen, die wir oben als Analoga für die Vorlagen Rembrandts abgebildet haben (Fig. 1, 4, 11).

Daß Rembrandt in den Besitz von indischen Miniaturen gelangt ist, erscheint bei seinem Sammlereifer und dem regen Verkehr, den Holland seit der im Jahre 1602 erfolgten Gründung der Ostindischen Kompagnie mit Indien pflegte, ganz natürlich. Amsterdam, wohin Rembrandt im Jahre 1631 übersiedelte, war der Hauptsitz des holländisch-indischen Handels; bald sehen wir ihn hier im Besitz einer vollständigen orientalischen Rüstung,[5])

---

[1]) Burlington Magazine III, p. 276: Mussulman Manuscripts and Miniatures as illustrated in the recent Exhibition at Paris written by E. Blochet.

[2]) Ein prachtvolles, aus 48 persischen Kalligraphien und Miniaturen des XV. und XVI. Jahrhunderts bestehendes Album befindet sich in der K. K. Hofbibliothek in Wien. Es ist im Jahre 1572 für den türkischen Sultan Murad III. zusammengestellt worden und war auf der Wiener Miniaturausstellung vom Jahre 1902 ausgestellt (Katalog Nr. 292—339).

[3]) Der Verfasser besitzt ein Album, das Schriftproben sowie indische und persische Miniaturen enthält, und in das sich ein italienischer Kupferstich des XVII. Jahrhunderts, die Hl. Maria Magdalena darstellend, verirrt hat.

[4]) Diese Miniaturen, teils persischen, teils indischen Ursprungs, entstammen dem XVII. und XVIII. Jahrhundert. Drei Bände der Berliner Sammlung, die im Museum für Völkerkunde aufbewahrt wird, sind nach einem Stempel im Jahre 1181 d. H. = 1767/68 n. Chr. zum letzten Male für einen Sammler, wahrscheinlich einen in Indien ansässigen Europäer, gebunden worden.

[5]) Die um 1633 entstandene Radierung »Die große Auferweckung des Lazarus« (B. 73) zeigt uns, an der Wand aufgehängt, Turban, Säbel mit Bandolier, Bogen und Pfeilköcher, alles Teile einer orientalischen Rüstung, die wir einzeln in vielen späteren Arbeiten wiederfinden. Den dazu gehörigen Schild hat Rembrandt auf dem Kopenhagener Bilde »Der junge Gelehrte am Fenster« (Bode 320) angebracht. Hiervon abgesehen war Amsterdam der Ort, um auch nach dem Leben orientalische Trachten studieren zu können. Wie Bode (Rembrandt II, S. 21) bemerkt, sah Rembrandt hier Reisende aus den verschiedensten Teilen des Orients, Griechen, Armenier, Türken und Südslaven, die sich gelegentlich auch von ihm porträtieren ließen. Auch die Tracht der Amsterdamer Juden scheint zu seiner Zeit noch viel orientalischen Charakter besessen zu haben und ist von ihm mit Vorliebe benutzt worden.

und das Inventar vom Jahre 1656 zeigt, wieviel derartige Stücke er im Laufe der Jahre in Amsterdam dazu erworben hat. Vielleicht kamen indische Miniaturen zuerst in seine Hände, als er im Jahre 1642 den Direktor der Kompagnie, Abraham Wilmerdonks und seine Gattin porträtierte (Rovinski, a. a. O. p. LX) und dadurch in nähere Beziehungen zu dem Haupt der Ostindienfahrer trat, die in ihrem Palast sogar eine ethnographische Sammlung jener fernen Länder angelegt hatten.[1])

Während sich Rembrandt sonst bei seinen Zeichnungen der verschiedensten technischen Ausdrucksmittel bediente, mit Kreide und Rotstift, mit dem Pinsel und der Feder arbeitete, Wasserfarben und wohl auch den Finger zu Hilfe nahm, fällt es auf, daß die nach indischen Miniaturen ausgeführten Kopien sämtlich gleichartig sind, in Sepia getonte und lavierte Federzeichnungen; nur bei einem Blatt, dem Reiter (vgl. Tafel), sind farbige Töne in Wasserfarben hinzugefügt. Auch sonst zeigen die Blätter eine auffallende Übereinstimmung in der ungefähr gleichen Größe der Figuren, in dem Hintergrund, der als Folie für die Darstellung meist zugestrichen ist, in dem durch breite Strichlagen am Boden angegebenen Schatten. Auch die Sorgfalt bzw. die Nachlässigkeit in der Zeichnung ist gleichmäßig zum Ausdruck gekommen; denn während das rein Figürliche, die Köpfe und Hände, oft nur in wenigen charakteristischen Strichen angedeutet sind, hat sich der Künstler offenbar mit großer Sorgfalt bemüht, das Kostümliche, Kleidung, Waffen, Pferdezäumung u. a. m. genau wiederzugeben und übereinstimmend mit seinen Vorlagen zu fixieren. Diese Einheitlichkeit spricht für eine Gemeinsamkeit der Entstehung.

Unter den in Rembrandts Inventar aufgeführten Büchern und Mappen, die seinen Besitz an Kupferstichen und allerhand Kunstblättern enthalten, befindet sich ein Buch, das folgendermaßen beschrieben wird: »Ein dito (Buch) voll merkwürdiger Miniaturzeichnungen, außer verschiedenen Holzschnitten und Kupferstichen von allerhand Trachten (een dito [boeck] vol curieuse miniatuur teeckeningen, nevens verscheyde hout en copere printen van alderhande dragt — Vosmaer, p. 438). Die Hypothese scheint uns nicht zu gewagt, daß unter diesem Buch mit merkwürdigen Miniaturen und graphischen Blättern, die als Kostümblätter bezeichnet werden, ein indisches Album zu verstehen ist, das ja häufig, wie wir oben erwähnten, europäische Holzschnitte und Kupferstiche enthielt. Ehe dies für Rembrandt wertvolle Album versteigert wurde und ihm für immer verloren ging, mag er in einem Zuge sämtliche oder die Blätter, die ihm am wichtigsten erschienen, kopiert haben. Hierdurch würde die Gleichartigkeit der uns bekannten indischen Zeichnungen Rembrandts ihre Erklärung finden. Nicht unerwähnt wollen wir lassen, daß die von einer dieser Zeichnungen beeinflußte Radierung (B. 29) »Abraham Gott Vater und die Engel bewirtend« aus demselben Jahre (1656) datiert ist, in dem das Inventar aufgenommen ist, und Rembrandt unserer Hypothese nach die als Vorlage dienende indische Miniatur kopiert hat. Unter dem direkten Eindruck, den er hier empfing, mag er die Komposition radiert haben.

Wer sich bemüht, der bei uns wenig gekannten und gering eingeschätzten Kunst des islamischen Orients den ihr gebührenden Platz in der Kunstgeschichte zu erkämpfen, empfindet es als eine gewisse Genugtuung, daß einer der größten Meister den künstlerischen Äußerungen des Orients nicht ferngestanden hat, daß die von Rembrandt kopierten indischen Miniaturen seine Darstellung der heiligen Geschichte in hohem Maße beeinflußt haben, und daß ihr so echt orientalisch wirkender Charakter nicht zum geringsten Teile durch sie bestimmt worden ist.

[1]) C. Neumann, a. a. O. S. 78.

DIE INKUNABELN DES MEISZNER PORZELLANS

VON ERNST ZIMMERMANN

Obgleich noch nicht einmal zweihundert Jahre verflossen sind, seitdem das europäische Porzellan erfunden worden, obgleich aus dieser uns historisch so nahen Zeit sich Urkunden und Dokumente, daneben auch die Erzeugnisse dieser Zeit selber in beträchtlicher Zahl erhalten haben, so gibt es doch wenige Gebiete der Kunst, deren Anfänge in historisch deutliche Zeiten fallen, die noch immer so voller Irrtümer, Verwirrung und Mißverständnisse sind, wie gerade dieses. Ist es doch immer noch nicht allgemein erkannt, ob der Erfinder dieses Porzellans ein Scharlatan oder ein Genie war, ob die Erfindung selber als ein Werk des blinden Zufalls oder gar weiser menschlicher Berechnung zu gelten hat; stehen die Meinungen über das Jahr der Erfindung noch immer sich schroff gegenüber und ist gar in letzter Zeit — freilich bisher nur auf Grund recht wenig belangreicher Beweisstücke — behauptet worden, daß Böttger gar nicht selber das Geheimnis des Porzellans entdeckt hat, vielmehr ein anderer, den nur ein früher Tod um das Verdienst seiner Erfindung gebracht hätte. Zu sehr ist dieses ganze Ereignis, das schon zu seiner Zeit durch die besondere Art der Umstände sich in ein romantisch-nebelhaftes Dunkel gehüllt hat, auch später der Phantasie und dem romantischen Sinne der Menschen anheimgefallen, daß nun die Wissenschaft hier mit verdoppelter Kraft alle die ihr zu Gebote stehenden Mittel in Bewegung setzen muß, um die so innig gemischte Wahrheit und Dichtung wieder voneinander zu scheiden und so diesem ganzen Ereignis diejenige Stellung in der Geschichte der Künste und der Wissenschaften anzuweisen, die ihm hier seiner ganzen Bedeutung nach gebührt.

Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, daß man auch über die ersten Erzeugnisse des Meißner Porzellans, also über jene Inkunabeln, die während der zehn Jahre, die Böttger nach seiner Erfindung noch zu leben vergönnt waren, geschaffen worden sind, bisher recht schlecht unterrichtet gewesen ist, ja daß hier ganz allgemein noch Vorstellungen herrschen, die, da sie genau das Gegenteil des Tatsächlichen behaupten, geradezu geeignet sind, die Bedeutung dieser ersten Epoche des Meißner Porzellans zu schmälern. Fast noch ganz allgemein wird heute angenommen: das erste Meißner Porzellan hätte ganz und gar unter dem Einfluß des chinesisch-japanischen gestanden, das seine Nacherfindung veranlaßt hatte; kein eigener national-europäischer Stil hätte sich unter dem Banne dieser bedeutenden Vorbilder entwickeln können, und so seien diese Inkunabeln ein neues Belegstück zu der in der Kunstgeschichte so oft beobachteten Tatsache, daß mit Entlehnung von Technik und Material auch zugleich der ganze auf diesen Elementen in erster Linie fußende Stil

mit hinübergenommen wird. Und doch ist dies ein Irrtum, den man heute, da das Material geklärter vor uns liegt, kaum noch begreift. Denn, wie diese Untersuchung zeigen soll: das genaueste Gegenteil ist hier der Fall gewesen. Nicht eine Bestätigung zu jener eben genannten Tatsache liegt hier vor, vielmehr ein direkter Widerspruch: Das europäische Porzellan ist von Anfang der orientalischen Kunst mit geradezu beispielloser Selbständigkeit aufgetreten. Es hat schon damals einen durchaus europäischen Stil gezeigt, der dem des ostasiatischen Porzellans diametral gegenüberstand. Die deutsche Kunst hat überhaupt dem Porzellan gegenüber eine überraschend große Kraft gezeigt. Sie kann auch auf diese Anfänge stolz sein.

* * *

Der größte Bestand an Porzellanen aus Böttgers Zeit hat sich in der Königlichen Porzellansammlung zu Dresden erhalten. Er umfaßt etwa 400 Gegenstände und gibt ein völlig klares Bild des damals Geschaffenen, dem nichts von Bedeutung fehlen dürfte. Daneben besitzen viele größere Museen und Privatsammlungen einzelne Stücke. Auch im Kunsthandel kommen sie noch häufiger vor. Eine größere Gruppe außer der eben genannten hat sich jedoch bisher nirgendwo feststellen lassen.

Die Bestimmung dieser Stücke als Inkunabeln beruht zunächst[1]) auf den starken technischen Unvollkommenheiten, die viele dieser Stücke zeigen und sie zu Erstlingsprodukten stempeln, dann auf der völligen Übereinstimmung mit den Produkten aus jenem roten Steinzeug, das Böttger noch vor dem Porzellan, aber fast gleichzeitig erfand: dem bekannten Böttgersteinzeug. Schließlich finden sich auch die als Inkunabeln angesprochenen Stücke der Königlichen Porzellansammlung bereits in einem kürzlich wieder aufgefundenen Inventar der Porzellansammlung aus dem Jahre 1721, d. h. etwa zwei Jahre nach Böttgers Tode, bereits fast alle aufgeführt. Über die Richtigkeit dieser Zuschreibung kann kein Zweifel herrschen.

Dies nicht gerade geringe Material zeigt eine ganze Reihe von Eigentümlichkeiten, die diese Gruppe von Porzellanen zu einer fest bestimmbaren abschließen. Die Masse und damit die Farbe dieses Porzellans erscheint immer in warmer gelblicher Tönung. Ganz weißes Porzellan herzustellen, wie es heute der Ehrgeiz aller Porzellanfabriken ist, und wie es auch bald nach Böttgers Tode der Meißner Manufaktur glückte, ist zu Böttgers Zeiten noch nicht gelungen; wenn sich dennoch bisweilen Stücke von weißlicher Masse finden, die im übrigen alle Kennzeichen der ersten Meißner Erzeugnisse an sich tragen, darf man sie billig als spätere Wiederholungen der früheren Modelle ansprechen. Diese gelbe Tönung, die lediglich die Folge chemisch unreiner Tonarten ist, mag ja vom rein technischen Standpunkt als ein Mangel betrachtet werden, und nachweislich empfand ihn Böttger auch als einen solchen; dennoch wirkt die Wärme dieses Tons ästhetisch entschieden nicht ungünstig. Hat doch das koloristisch so feinfühlige Volk der Chinesen in dem sogenannten Elfenbeinporzellan (blanc de Chine), das in der Provinz Fuchien schon seit langem hergestellt wird, bewußt eine derartige Abart geschaffen, der es dann auch bezeichnenderweise keinen weiteren farbigen Schmuck zu verleihen für nötig hält.

In technischer Beziehung versteht es sich in Anbetracht der großen Schwierigkeiten, die bei der fabrikmäßigen Herstellung des Porzellans bestehen, von selber, daß diese frühen Stücke oftmals noch recht fehlerhaft ausfielen. Gelang es doch Böttger nachweislich erst nach Jahren, den Brand im Brennofen auch nur einigermaßen zu be-

[1]) Irgend welche Marken finden sich in dieser frühen Zeit bekanntlich nicht.

herrschen, indes vorher ein jeder Brand eine Art Lotteriespiel war — Glücktopf nannte man deshalb damals den Ofen —, bei dem oft mehr Nieten als Gewinne herauskamen. Brandrisse und Schiefwerden des Porzellans infolge des »Sichziehens« bei seinem Weichwerden im Ofen stellt man daher häufig genug an diesen Stücken fest, namentlich an den größeren und in erster Linie an den Füßen oder Böden, die die ganze Last der betreffenden Gegenstände zu tragen hatten. Im allgemeinen jedoch hat man sich vor technisch allzugewagten Formen wohl zu hüten gewußt, so daß diese Inkunabeln durchweg weit besser ausgefallen sind, als man den Umständen nach erwarten sollte. Erstaunlich gut sitzt immer die Glasur, auch die Masse ist auffallend gleichmäßig im Ton, recht weit entfernt von jenen schmutzigen, trüben Massen, über die manche der späteren Porzellanfabriken des XVIII. Jahrhunderts überhaupt nicht herausgekommen sind. So kann man in technischer Beziehung dem Porzellan Böttgers seine Bewunderung nicht versagen. Der Erfinder hat seine Masse gleich so sehr vervollkommt, daß später nicht mehr viel daran zu verbessern war. Das ist in den Augen jedes keramischen Sachverständigen ein neues Verdienst dieses Mannes, das man über das der eigentlichen Erfindung nicht übersehen sollte. Wie oft ist es in der Geschichte der Erfindungen vorgekommen, daß der Erfinder durchaus nicht auch der richtige Ausnutzer seiner Erfindung gewesen ist!

Hinsichtlich der künstlerischen Ausgestaltung dieses Porzellans ist seine Selbständigkeit dem ostasiatischen gegenüber bereits betont worden. Dennoch hat sich sein Stil durchaus nicht mit voller Selbständigkeit entwickeln können. Vielmehr ist das erste Porzellan der künstlerische Endausdruck jener ganzen keramischen Entwickelung Böttgers gewesen, die über der Erfindung des roten Steinzeugs zu der des Porzellans geführt hat. Viel eher — fast volle vier Jahre vorher — ist Böttger bekanntlich die freilich auch viel leichtere fabrikmäßige Herstellung und Ausgestaltung des schon recht edlen roten Steinzeugs geglückt, als die unendlich viel schwierigere des Porzellans. Daher gab es, als auch diese im Jahre 1713 endlich gelang,[1] im Böttgersteinzeug bereits einen feststehenden Stil und eine Fülle von Typen, die auf die künstlerische Durchbildung des Porzellans nicht ohne Einfluß bleiben konnten. Dieser Einfluß ist in Wahrheit einer völligen Unterjochung dieses Materials in künstlerischer Beziehung gleichgekommen: der erste europäische Porzellanstil hat sich völlig mit dem dieses roten Steinzeugs gedeckt, und so ist dieses Verhältnis wieder eine überraschende Bestätigung der von Semper mit so viel Nachdruck vorgetragenen Lehre von der Beharrungstendenz der Kunst, die mit dem Material nicht auch gleich den künstlerischen Stil zu wechseln pflegt. Dadurch erhalten diese Erzeugnisse eine allgemein entwickelungsgeschichtliche Bedeutung, die sie weit über das Gebiet der Keramik hinausheben dürfte.

Die künstlerische Ausgestaltung dieses roten Steinzeuges ist es daher, die als Grundlage des ersten europäischen Porzellanstils zunächst in nähere Betrachtung zu ziehen ist. Doch auch auf diesem Gebiet hat bisher eine Ansicht geherrscht, die dem das erste Porzellan betreffenden ganz parallel geht: ganz allgemein hat man bisher geglaubt, daß Böttger die Nachbildung seiner Vorbilder auf diesem Gebiete, des roten

[1]) Diese sowie noch mehrere andere, bisher noch nicht bekannt gewesene Tatsachen sind einem im Besitz der Königlichen Porzellansammlung befindlichen, für die Geschichte der Meißner Manufaktur äußerst wichtigen, aber bisher kaum benutzten Manuskript entnommen, das einen vollständigen Bericht über Böttgers ganze bisherige Tätigkeit bis zum Jahre 1717 von der Hand seines Schwagers, des Fabrikinspektors Steinbrück, gibt. Es ist dies für die Geschichte der Meißner Manufaktur ein Dokument ersten Ranges.

chinesischen Steinzeugs in Stil und Masse, selbst in der Markierung so gut gelungen wäre, daß eine Unterscheidung heute so gut wie ausgeschlossen sei, und bei dieser Ansicht hat man sich lange genug beruhigt. Doch auch hier liegt, wie an anderer Stelle gezeigt werden wird,[1]) ein gleicher Irrtum vor. Auch hier hat man das vorhandene Material noch nicht genügend sich angesehen, ja eine kritische Sonderung der beiden Gruppen auch nicht einmal versucht gehabt. Gar bald hätte sich dann herausgestellt, daß Böttger, wie es scheint, nur ganz am Anfange seiner keramischen Tätigkeit einige wenige chinesische Steinzeuge und Porzellane, die sich zum großen Teil bis



Abb. 1. Böttger-Steinzeug
K. Porzellansammlung, Dresden

auf den heutigen Tag in der Porzellansammlung zu Dresden erhalten haben, ganz mechanisch hat abformen lassen, da ihm damals anscheinend noch keine künstlerischen Kräfte zur Verfügung standen, und er doch gleich von Anfang an sein neues Material als ein künstlerisch verwendbares vorführen wollte. Zugleich aber würde man bemerkt haben, daß diese Abformungen im Vergleich zu den Originalen doch recht stumpf ausgefallen sind, so daß eine Verwechselung hier bei genauer Prüfung ausgeschlossen erscheint. Indessen diese Abformungen erscheinen durchaus als Ausnahmen. Im übrigen hat sich Böttger in künstlerischer Beziehung weit von diesen Vorbildern

[1]) Ein Aufsatz über rotes chinesisches und Böttgersteinzeug wird in den nächsten Nummern der Keramischen Rundschau, dem Beiblatt der Deutschen Töpfer- und Zieglerzeitung erscheinen.

entfernt und ganz entschlossen seinen keramischen Erzeugnissen einen eigenen europäischen Stil gesucht, indem er vernünftigerweise von den technischen Eigentümlichkeiten seines Materials ausging und sie dem Zeitgeschmacke des Barocks anpaßte. Denn noch war damals für Deutschland keineswegs die Zeit der Chinamode gekommen. Sie ist hier erst später aufgetreten, meist im Gefolge des Rokoko, und wenn man damals auch schon ganz allgemein das ostasiatische Porzellan bewunderte, so geschah es doch weniger um seiner Formen und Ornamente, als vielmehr um seiner farbigen Pracht und seines Materials willen. Das Formale desselben hat man damals nur wohl oder übel mit in den Kauf genommen. Entsprach es doch in der Regel auch durchaus nicht den praktischen europäischen Bedürfnissen, so daß Böttger mit Recht als einen Vorzug seiner Erfindung ihre größere Anpassungsfähigkeit an diese rühmen durfte.

Wie konsequent diese Zurückweisung der orientalischen Formen erfolgte, erkennt man wohl am besten in der Stellungnahme zu jenen Gebilden, die ein echt orientalischer, aber nun auch nach Europa verpflanzter Gebrauch in langer Tradition geschaffen und bewahrt hatte: zu jenen Gefäßen, die für das Trinken heißer Getränke bestimmt waren. Auch hier hat sich die europäische Kunst ihr volles Recht zu wahren gesucht. Zwar der flache Teetopf behält in der Regel seine im Orient durch so lange Zeit praktisch erprobte Grundform bei; aber alle Ornamentik ist europäisch und gibt ihm dadurch ein gänzlich anderes Aussehen (vgl. die erste Tafel). Ähnlich ging es mit den hohen Kaffeekannen, deren Grundform zunächst persischen Metallkannen nachgebildet wurde. Unter den Tassen aber macht sich eine eigentümlich schlank aufsteigende Form bemerkbar, die sich in keinem Teil des Orients wiederfindet, vielmehr die Form des deutschen Bechers zeigt, die man bisher vor allem in Metall hergestellt zu sehen gewohnt war (vgl. z. B. Abb. 3), die dann aber in leichter Abwandlung für das XVIII. Jahrhundert zum feststehenden Typus der Kaffeetasse geworden ist, den schließlich auch die ostasiatische Keramik — lediglich für den europäischen Markt — in ungezählten Mengen herzustellen sich gewogen gefühlt hat.

Doch ungemein dankbar erwies sich das Böttgersteinzeug für einen besonderen Stil; denn es besitzt vor allem in seiner vorzüglichen Plastizität, d. h. in seiner Fähigkeit, in feuchtem Zustande innerhalb gewisser Grenzen jede beliebige Form anzunehmen, eine Eigenschaft, die von vornherein zu einer reicheren formalen Gestaltung führte. Schon während des Aufdrehens konnte man eine bewegtere, akzentuierte, für die Keramik fast kühne Silhouette schaffen; Profilierungen fielen überraschend gut aus. Deckelknöpfe ließen sich bilden, die direkt an Drechslerarbeiten erinnern. Dazu kamen Reliefs, die man, wie man es schon einst mit dem rheinischen Steinzeug gemacht hatte, vorher in Formen preßte und dann auf den Rumpf der Gefäße auflegte. Und so erhielt das rote Steinzeug, das Farbe an sich ja schon hat, einen rein plastischen Stil, der es zu einem höchst delikaten edlen Produkte stempelte, wie Europa bisher noch kaum eines hervorgebracht hatte (Abb. 1). Daß man es dann, wie bekannt, auf die verschiedenste Weise noch weiter veredelt hat, namentlich durch Schleifen, war nur durchaus natürlich; doch hat diese weitere Durchbildung für die Entwickelung des ersten europäischen Porzellanstils keine Bedeutung gehabt.

Dieser rein plastische Stil des Steinzeugs ist es, der dann unmittelbar auf das erste Porzellan übertragen, ihm seinen ersten Stil verliehen hat. Ganz neue Modelle sind für das Porzellan kaum geschaffen worden. Finden sich wirklich Formen, die im Steinzeug noch nicht nachgewiesen sind, so darf man billig annehmen, daß zufällig das Vorbild hierfür noch nicht zum Vorschein gekommen ist. Der Stil derselben ist auch in diesen Fällen immer der des Steinzeugs. Nachweislich fehlte es damals,

als das Porzellan zuerst in größeren Mengen hergestellt wurde, durchaus an Geld, um Künstler zu neuen Entwürfen auffordern zu können. Auch war man damals wohl stilistisch noch zu naiv, um eine solche Stilübertragung auf ein anderes Material als eine große Sünde zu empfinden. Recht selten jedoch finden sich im Porzellan die oben besprochenen Abformungen der roten Steinzeuge nach ihren chinesischen Vorbildern, ein neuer Beweis für die oben ausgesprochene Behauptung, daß diese nur Verlegenheitsversuche der allerersten Anfangszeit gewesen sind. Dagegen hat man im Porzellan eine recht charakteristische plastische Neuerung versucht, die später in der



Abb. 2. Böttger-Porzellan
Frühe Versuchsstücke
K. Porzellansammlung, Dresden

Kunst des Porzellans äußerst beliebt geworden ist: das Aufsetzen freihändig oder aus Einzelformen zusammengesetzter Blütenzweige, die sich klar und graziös vom Grunde abheben. Jedenfalls darf man wohl aus der Tatsache, daß diese Verzierungsart beim Steinzeug nur äußerst selten vorkommt, auf ihr erstes Aufkommen am Porzellan, das dann auch gelegentlich auf das Steinzeug zurückgewirkt hat, schließen. Auch wird sich, wie sich bald herausstellen wird, für das Porzellan eine innere Notwendigkeit für einen derartigen Schmuck ergeben, der für das Steinzeug durchaus fehlt.

So erscheint das erste europäische Porzellan gleichfalls in bewegter ausdrucksvoller Silhouettierung mit stark durchgebildeten Profilen an den verbindenden und abschließenden Teilen, mit reichem Reliefschmuck und zierlichen Knöpfen (vgl. die erste Tafel) und damit in einem Stil, der das genaueste Gegenteil von dem ist, den das ostasiatische Porzellan von je besessen, auch in schärfstem Gegensatze zu dem steht, den

später Kändler, der Begründer des klassischen europäischen Porzellanstils, geschaffen hat, der für uns bisher als der mustergültigste gegolten hat. Da erhebt sich die Frage: hat dieser Stil seine künstlerische Berechtigung gehabt und konnte er eine solche den ganzen Umständen nach auch haben?

Zunächst muß hierbei betont werden, daß die stilistische Beeinflussung des Porzellans durch das Steinzeug von vornherein etwas recht Gefährliches war, da beide keramisch ganz verschiedene Materialien darstellen. Gerade der Vorzug des Steinzeugs, seine Plastizität, fehlt dem Porzellan. Das Porzellan hat fast von allen keramischen Stoffen am wenigsten die Fähigkeit, im feuchten Zustande die ihm gegebenen Formen festzuhalten. Es ist daher plastisch nicht sehr bildsam und so sind verschwommene Formen, wie sie das ostasiatische Porzellan und der klassische europäische Porzellanstil Kändlers zeigen, hier eher am Platze als scharf umrissene. Dazu kommt noch die Wirkung der Glasur, die zwar beim Porzellan nicht allzu dick aufgetragen wird, doch in ausreichender Stärke, um alles, was an Schärfe etwa übrig geblieben ist, nun vollends zu verschleiern und abzuschwächen. Halbheit und Unklarheit ist daher hier die Folge: die Profilierungen wirken wie unsichere Gestaltung, die Reliefs verschmelzen mit dem Grund, verlieren dadurch ihre dekorative Kraft, die ganze Gesamterscheinung erhält etwas Unfertiges, Flaues, das keineswegs künstlerisch erfreulich wirkt, so hübsch auch im allgemeinen die Formen selber erdacht sein und dem Geschmack ihres Erfinders alle Ehre machen mögen. Und so darf man wohl auch annehmen, daß man damals schon diesen Übelstand empfand, indem man jene erwähnte Neuerung der einzeln aufgesetzten Blütenranken erfand, die kräftiger den plastischen Schmuck vom Grund abhebt und dadurch jenen eben erwähnten Übelstand beseitigt. Die so verzierten Gegenstände, unter denen in erster Linie Tassen zu nennen sind, gehören sicherlich zu den gefälligsten Erzeugnissen dieser Zeit, sie haben daher auch später, wie erwähnt, ihre Nachfolger gefunden, obwohl sie eigentlich wegen ihrer leichten Zerbrechlichkeit in praktischer Beziehung nicht stilistisch ganz als einwandfrei angesehen werden können.

Durch alle diese Mittel treten diese Inkunabeln als eine festgeschlossene, nicht zu verkennende Gruppe auf, die sich deutlich von allem anderen abhebt, was sonst in Porzellan gemacht worden ist. Dennoch gibt es unter den frühesten Erzeugnissen der Meißner Manufaktur eine kleine Gruppe von Gegenständen, die durchaus anders geartet sind wie diese und darum noch ein ganz besonderes Interesse verdienen, obwohl sie äußerst selten sind, ja eigentlich sich fast nur in der Porzellansammlung befinden. Es sind dies flache Schalen, kugelige Teedosen, Krüge, kleine henkellose Tassen, Becken und für diese frühe Zeit schon erstaunlich große Deckelnäpfe, die seltsamerweise alle in geometrischen Mustern reich durchbrochene Wandungen zeigen, denen im Innern meist eine zweite geschlossene entspricht, ganz in der gleichen Weise, wie man dies auch bei chinesischen Porzellanen, die hier entschieden als Vorbild gedient haben, kennt (vgl. Abb. 2). Alle diese Gefäße sind ganz erstaunlich plump und schwer, wie man es sonst beim europäischen Porzellan kaum jemals wieder sieht; sie zeigen auch starke Brandrisse; als völlig mißglückt können die Deckelnäpfe betrachtet werden, bei denen durch die Last der Knöpfe die durchbrochenen Deckel zusammengedrückt sind. Man hat das Gefühl, hier vor recht gewagten und zum Teil recht wenig geglückten Experimenten zu stehen. Zugleich läßt die ganze Plumpheit sowie die Unsicherheit der Technik — auch die Glasur ist hier manchmal recht schlecht geflossen — auf einen recht frühen Ursprung schließen, ja vielleicht sogar an Anfangsprodukte denken. Dieser Eindruck wird noch

durch den an einzelnen Stücken hinzukommenden Reliefschmuck vermehrt, der ganz in der sonst bei diesen Inkunabeln üblichen Weise hergestellt ist, aber zum Teil aus ganz unwirksamen, unkünstlerischen, auch gar nicht zueinander passenden Elementen besteht, die gar nicht für diesen Zweck gemacht zu sein scheinen, auch an den übrigen Inkunabeln bisher nicht festgestellt werden konnten. Zu dieser Gruppe gehören auch drei andere Stücke der Porzellansammlung, die zwar keine Durchbrechungen zeigen, auf deren einem jedoch, einer großen Schale, sich auf der Außenseite ein lambrequinartiger Kranz von flachen Reliefs hinzieht, die mit Verwendung von Metallstanzen hergestellt zu sein scheinen (vgl. Abb. 2 die Schale in der Mitte), deren andere, eine kleine



Abb. 3. Böttger-Porzellan mit Silbermalerei
K. Porzellansammlung, Dresden

Tasse, mittels eines Buchbinderstempels für Handvergoldung hergestellte, von der Glasur wieder ausgefüllte lilienförmige Verzierungen zeigt, während ein Deckel dasselbe Ornament, nur als Relief, mithin in seiner plastischen Umkehrung zeigt. Diese ganze Primitivität führt zu dem Schlusse, daß man hier wirklich ganz frühen Versuchsstücken aus der allerersten Zeit des Meißner Porzellans gegenübersteht, aus jener Zeit, da man sich zu seiner Dekorierung der allereinfachsten Mittel, die gerade zur Hand waren, bediente, zugleich aber doch schon, wie die Stücke mit den durchbrochenen Wandungen zeigen, auf Experimente einließ, die für diese Zeit viel zu kühn waren und darum noch nicht glücken konnten. Hat sich Böttger doch sein ganzes Leben hindurch als Optimist gezeigt!

Diese Vermutung erhält eine literarische Unterstützung, die sie wenigstens für mehrere dieser Stücke fast zur Gewißheit macht. In einem vor wenigen Jahren in Meißen wiederaufgefundenen Manuskripte, das die interessantesten Aufschlüsse über



BÖTTGER-PORZELLAN

IN DER K. PORZELLANSAMMLUNG ZU DRESDEN

LICHTDRUCK D. REICHSDRU



die Erfindung des Meißner Porzellans gebracht hat, wird ausdrücklich berichtet, daß man anfangs in der neu begründeten Manufaktur technisch gar nicht recht vorwärts kam, da die Töpfer, die sich für das neue Unternehmen gewinnen ließen, sich als in ihrem Fache sehr wenig bewandert erwiesen und daß man namentlich auch anfangs den Bodenring, d. h. jenen Ring, auf den das Gefäß ruht, für sich gedreht und angesetzt hätte, wodurch, wie es dort heißt, »die Füßgen leicht von denen Schälchen abgegangen«, bis man darauf kam, diese Ringe direkt aus dem Boden selber zu drehen und dadurch diesen Übelstand dauernd beseitigte.

In der Tat haben mehrere von den genannten Stücken am Boden einen schmalen steilen Ring, der schon durch die Unregelmäßigkeit seiner Krümmung die Freihändigkeit seines Ansetzens zeigt und auch an mehreren Stellen ausgebrochen ist, so namentlich die erwähnte große Schale mit den aufgesetzten Reliefs. Bei anderen Stücken dagegen erkennt man an der ganz unverhältnismäßigen Dicke dieses Ringes, daß man hier diesen Mangel mit allen Kräften hat vermeiden wollen. Alle diese Eigentümlichkeiten aber finden sich an den anderen Inkunabeln durchaus nicht wieder, und so darf man wohl mit Recht diese Stücke zu den allerersten Meißner Porzellanen rechnen, jedenfalls zu den frühesten, die auf uns gekommen.

Alle Inkunabeln des Meißner Porzellans sind in erster Linie plastisch geschmückt. Die Plastik ist der eigentliche Hauptschmuck dieser ganzen Zeit, so daß man wohl von dieser Zeit mit größerem Recht, als es von der Rokokoperiode geschehen ist, als von der »plastischen Periode« des Meißner Porzellans reden kann. Mit der farbigen Dekorierung, die ja die spezifische aller entwickelteren Keramik ist und später auch die Hauptdekorationsweise des Meißner wie des ganzen europäischen Porzellans geworden ist, ist Böttger noch nicht weit gekommen. Er hat hierauf auch scheinbar keinen allzugroßen Wert gelegt, da das Porzellan, bald nachdem seine fabrikmäßige Herstellung gelungen, so reißend abging, daß man den Bedarf nicht decken konnte, zumal der König die zur Vergrößerung des Fabrikbetriebes nötigen Gelder nicht bewilligte. Wozu da noch an Verbesserung denken, da Böttger entsprechend seiner ganzen Natur, die, wie sich jetzt immer mehr herausstellt, eine echte, rastlos weiterstrebende Erfindernatur war, bereits an die Lösung ganz anderer Probleme dachte und hierfür seine Zeit, soweit sie nicht durch seine beginnende Kränklichkeit oder die Folgen eines unbedachten Lebens aufgebraucht wurde, nötiger hatte? Auch hat ihn ja der Tod nur allzu bald von seiner Tätigkeit und seinen Plänen abgerufen, so daß man, wenn man das ganze Gebiet seines Wirkens überblickt, nur staunen kann, wieviel er dennoch in den zehn Jahren, die ihm nach seinen beiden keramischen Erfindungen noch zu leben vergönnt waren, geleistet hat.

Dennoch ist das, was Böttger für die koloristische Veredelung getan, wenn es künstlerisch auch nicht immer befriedigt, von größtem Interesse und durchaus eines so bedeutenden Mannes würdig, ja ein weiterer Beweis seiner geistigen Regsamkeit, die ein erneuertes Studium seiner Persönlichkeit in immer stärkerem Lichte zeigen wird. Zunächst begnügte man sich hier mit ganz einfachen »trockenen« Farben, die aber, da sie nicht eingebrannt, heute meist ganz unansehnlich geworden sind und eher schädigen als verschönern. Diese Art der Malerei, die nur ein Notbehelf war, hat sich für besondere Fälle noch längere Zeit nach Böttgers Tode erhalten. Namentlich die großen Tiere, die König August der Starke und sein Nachfolger zur Ausschmückung des japanischen Palais in Dresden-Neustadt anfertigen ließen, die jetzt eine Hauptsehenswürdigkeit der Dresdener Porzellansammlung bilden, sind, wie es scheint, zum größten Teil noch auf diese Weise bemalt worden. Zu Böttgers Zeit hat man die

trockenen Farben besonders zur Belebung und Hervorhebung der Reliefs verwandt, indem man sie entweder vergoldete oder, wenn es sich um die erwähnten aufgesetzten Blütenranken handelte, die einzelnen Teile der Natur entsprechend färbte. Wirkliche Malereien dieser Art auf dem ebenen Grund scheinen dagegen, soweit man heute noch sehen kann, weniger häufig vorgenommen zu sein.[1])



Abb. 4. Böttger-Porzellan
Abformung chinesischer Porzellanfiguren

Früh jedoch ging Böttger auch daran, das Porzellan nach dem Muster der chinesisch-japanischen Erzeugnisse, wie man damals sagte, zu »emaillieren«, d. h. mit

[1]) Dagegen fallen wahrscheinlich in diese Zeit zwei Exemplare jener großen, in der Mitte oben auf Tafel 1 abgebildeten Vase, die nicht glasiert, dafür von oben bis unten mit leuchtend roter Lackfarbe bedeckt sind, auf die reiche Goldverzierungen im Stile Louis XIV. gemalt sind. Handelt es sich hier vielleicht um Porzellane noch aus der Zeit, da Böttger zwar bereits die Porzellanmasse, aber nachweislich noch nicht die Glasur genügend herzustellen wußte?

eingebrannten Emailfarben zu versehen, freilich ohne hier ganz zum Ziele zu gelangen (vgl. die zweite Tafel). Allerdings sind seine Farben auffallend lebhaft und ungebrochen, wie sie das deutsche Hartporzellan kaum je wieder gesehen hat. Ein saftiges Grün vereinigt sich mit einem leuchtenden Gelb, einem tiefen Blau, und auch das Karminrot ist weit entfernt von jenem Violett, mit dem sich später die meisten Porzellanfabriken des XVIII. Jahrhunderts, darunter die Meißner Manufaktur selber, da sie ein reines Rot dieser Art nicht zu finden wußten, so lange haben begnügen müssen. Weniger schön wirken daneben freilich ein bräunliches Eisenrot, ein trübes graues Grün und ein stumpfes Violett, die freilich nicht oft zur Anwendung gebracht worden sind. Aber auch die besseren Farbentöne sind selten in ihrer ganzen Reinheit und Klarheit zum Ausdruck gelangt — vielfach können sie als mißglückt gelten; vor allem haben sie noch niemals den klaren, durchsichtigen Charakter richtiger Emailfarben erhalten, der den eigentlichen Reiz solcher Farben ausmacht und sie nicht als Unterbrechungen, vielmehr gleichsam nur als farbige Bestandteile der gleichfalls klaren, durchsichtigen Glasur erscheinen läßt. Alle Böttgerschen Farben sind noch stumpf, rauh und undurchsichtig, erscheinen nicht wie ein gleichmäßig geflossener Glasfluß. Ihre Wirkung ist daher trotz aller Kraft des Grundtons noch nicht sehr erfreulich, ja sie erinnert in dieser Beziehung sehr an die der Malereien der späteren sogenannten »Überdekorateure«, unter denen der Breslauer Bottengruber der bekannteste geworden ist, die gelegentlich weißes unbemaltes Porzellan, das sie sich aus der Meißner und anderen Fabriken zu verschaffen wußten, auf ihre Weise und für ihren eigenen Nutzen zu bemalen pflegten. Wird doch der Grund der Übereinstimmung sein, daß man auch hier Farben, die man bisher an ganz anderen Materialien, in erster Linie an Glas und Email zur Anwendung gebracht hatte, unmittelbar auf ein Material übertragen wollte, das in dieser Beziehung doch eine etwas andere Behandlung verlangte.

Mit diesen Farben suchte Böttger für gewöhnlich ein farbenreiches Bild zu erzielen, bisweilen jedoch ist er, wie mehrere interessante Stücke der Dresdner Porzellansammlung zeigen, wohl angeregt durch gleichzeitige Malereien auf Glas dazu gelangt, ganze Bilder nur mit einer Farbe, entweder mit Eisenrot oder mit seinem sehr verdünnten Karminrot auf das Porzellan zu malen, eine Dekorationsart, die später auf dem Gebiete des Porzellans sehr beliebt geworden ist. Diese Versuche sind verhältnismäßig gut geraten, aber wohl nur als gelegentliche Experimente aufzufassen, da derartig dekorierte Stücke bisher nur in der genannten Sammlung nachgewiesen sind, Dubletten sich nicht finden und auch die Vergoldung im Innern mancher dieser Stücke noch nicht geglückt ist. Eine ganz besondere Farbe jedoch, auf die Böttger mit Recht sehr stolz war, war daneben die sogenannte »Perlmutterglasur«, »die freilich keine Glasur ist«, wie es in einem Bericht dieser Zeit heißt, vielmehr eine durch irgend ein Metalloxyd gefärbte Lüsterfarbe von zartem Ton, die in der Tat so reizvoll war, daß sie nach Böttgers Tode die einzige Farbe war, die noch für längere Zeit zur Anwendung kam. Noch heute kann Meißen, da das Rezept derselben wieder aufgefunden worden ist, dieselbe machen. Böttger hat diese Farbe immer für sich allein, höchstens in Verbindung mit Gold, entweder zur Erzielung eines geschlossenen Grundes oder für reine Ornamentik, verwandt. Nicht immer ist die Farbe geglückt, bisweilen scheint sie im Feuer stark verflogen zu sein. Ihre höchste Steigerung hat erst die folgende Zeit erreicht.

Von ganz besonderem Interesse ist dann ferner die Verwendung der Edelmetallfarben Gold und Silber, von denen erstere schon unter Böttger und dann auch später im europäischen Porzellan überhaupt eine weit größere Rolle als jemals im

ostasiatischen spielen sollte, während das Silber durch seine starke Veranlagung zum schwarzmachenden Oxydieren bald wieder beiseite gelassen worden ist. Die Porzellansammlung zu Dresden besitzt von derartigen Erzeugnissen eine ganz besonders interessante Gruppe, zumal sich darunter wieder eine ganze Reihe unverkennbarer Versuchsstücke finden (Abb. 3). So sitzt auf mehreren Stücken das Gold noch ganz unverbunden und darum zum Teil schon stark gelichtet als reines Blattgold auf. Auf anderen findet sich der Versuch, eine Zeichnung, darunter auch einmal das Monogramm des Königs August des Starken, durch Wiedermattmachen des polierten Grundes aufzutragen; wieder ein anderes Stück scheint sogar versilbert und dann noch vergoldet zu sein. Schließlich gibt es hier einige Tassen, in denen Böttger sogar jene Reliefvergoldung versucht hat, die bekanntlich etwa 100 Jahre später im Wiener Porzellan zu so glänzender Anwendung gelangt ist. So offenbart sich hier noch einmal die ganze Vielseitigkeit und Experimentierlust dieses Mannes in ihrer vollsten Stärke. Im allgemeinen jedoch verwendet er diese Metallfarben wie bei der Perlmutterglasur zur Deckung des ganzen Grundes oder zur Anbringung reiner Ornamentik, daneben auch zur Abhebung der Reliefs vom Grunde. Silhouettenmalereien in Gold, wie sie unter seinem Nachfolger Herold gleich nach Böttgers Tode Gebrauch wurden, haben sich dagegen für die damalige Zeit noch nicht mit Bestimmtheit nachweisen lassen.



Abb. 5. Böttger-Porzellan
Abformung einer chinesischen Porzellanfigur
K. Porzellansammlung, Dresden

Doch noch von einer anderen Art Malerei, die in der Keramik eine ganz besonders wichtige Rolle spielt, haben sich in der Dresdner Sammlung einige interessante Versuchsstücke erhalten. Drei kleine Schälchen, die ihre ganze Ornamentik der Böttgerschen Zeit zuweist, geben Zeugnis von dem Streben Böttgers, auch die kobaltblaue Unterglasur seinem Porzellan nutzbar zu machen, freilich zugleich von dem auch durch die literarischen Dokumente der Zeit überlieferten Mißlingen auf diesem Gebiete. Alle drei sind unverkennbar Versuchsstücke, am Boden mit Buchstaben und Nummern als Zeichen der Wiedererkennung nach dem Brande versehen, die Malerei, da es hier auf diese an sich noch nicht ankam, aus zusammenhanglosen Einzelmotiven bestehend, von denen an der einen Tasse ein jedes wieder mit einer besonderen Nummer versehen ist, da wie der Ausfall zeigt — die Töne spielen vom Olivgrünen bis ins Schwarze — bei jedem eine andere technische Behandlung der Farben versucht worden ist. Wirklich geglückt ist an keinem Stück die Farbe; überall ist sie kraftlos, scheckig, in den Konturen völlig unklar. Erst durch nachträgliche Gold- und Eisenrotmalerei ist die Zeichnung wieder erkennbar geworden. Nach diesen Stücken zu urteilen war Böttger damals noch ziemlich weit vom Ziel entfernt.

In rein künstlerischer Beziehung bietet die malerische Behandlung des ersten Meißner Porzellans durchaus nicht dasselbe Interesse, wie in plastischer. Eine wirklich künstlerische Persönlichkeit, wie es für die Ausbildung des plastischen Stils der Gold-

schmied Irminger gewesen war, hat hier Böttger nicht zur Seite gestanden. Sehr zierlich sind die spitzenartigen Lambrequins gehalten, die namentlich in Gold- und Silbermotiven ausgeführt worden sind. Die so bemalten Porzellane sind entschieden die einwandfreiesten dieser Zeit. Reizvoll sind ebenfalls die kleinen phantastischen Landschaften, die der monochromen Malerei als Unterlage dienen. Daneben waren gruppierte Früchte, wie sie auch die Motive für die aufgesetzten Reliefs abgaben, sehr beliebt. Vor allem aber erfolgt hier auf dem Gebiet der Malerei der von der Plastik noch abgelehnte Einzug des Chinesentums, jedoch noch nicht als ein getreuer Abklatsch ostasiatischer Motive, vielmehr in Form jener freien, zügellosen Phantasien über dasselbe, die für die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts so charakteristisch und unter dem Namen Chinoiserie bekannt geworden sind. Hier sind diese Ausgeburten der Phantasie noch besonders frei und ungeschickt: es gibt hier phantastische Blumen auf durchlöcherten Felsen, spitzdachige Gebäude, dem Wasser entsteigend oder auf Felsen thronend, ein Indianer kämpft einmal mit einem Alligator, an anderer Stelle schwingt ein bezopfter Chinese die Becken und tanzt dazu. Es ist eine seltsame Phantastik, die hier einsetzt, deren künstlerische Durchführung freilich noch durchaus etwas Dilettantisches hat. Mit den späteren Chinoiserien, die Herold einführte und die den ersten künstlerisch wertvollen malerischen Typus des Meißner Porzellans abgegeben haben, haben diese Schöpfungen jedoch noch nicht das Geringste gemein.

Noch zu erwähnen bleiben schließlich die rein plastischen Versuche, die schon zu Böttgers Lebzeiten im Porzellan unternommen wurden, da dem ganzen Geiste Böttgers die möglichst vielseitigste Ausnutzung seines neuen Materials durchaus entsprach, das Böttgersteinzeug durch seine große Plastizität ja auch direkt hierzu herausforderte. Für dieses hatte man daher auch zunächst angefangen, chinesische Porzellanfiguren — plastische Erzeugnisse in chinesischem Steinzeug gab es nicht — abzuformen, die nun auch auf das Porzellan übertragen wurden (vgl. Abb. 4 und 5). Einige freiere Arbeiten folgten, von denen jedoch scheinbar nur der bekannte große Kinderkopf auch in Porzellan wiederholt wurden. Dagegen scheint man schon zu Böttgers Lebzeiten eine eigenartige Gattung ins Leben gerufen zu haben, auf die man erst seit kurzem aufmerksam geworden ist,[1] die aber vielleicht die ersten selbständigen plastischen Schöpfungen des europäischen Porzellans darstellen: die sogenannten Callotfiguren, die sich in größerer Anzahl in der Sammlung des Berliner Sammlers Gumprecht, in der Dresdner Porzellansammlung, schließlich auch im fürstlichen Schloß zu Arnstadt vorfinden (Abb. 6). Es sind kleine, etwa 7—12 cm hohe, auf Barocksockel gesetzte, durchaus humoristisch gehaltene Figuren mit kurzen gedrungenen Leibern, lebhaft be-

[1] Es ist das Verdienst des Berliner Sammlers Wilhelm Gumprecht, auf diese eigenartige Schöpfungen zuerst aufmerksam gemacht und eine größere Sammlung derselben angelegt zu haben. Nachdem man lange Zeit nicht recht gewußt hat, welcher Fabrik man sie zuschreiben soll, darf man sie jetzt doch wohl mit Sicherheit für Meißen in Anspruch nehmen. Sie zeigen zunächst fast alle die gelbliche Böttgersche Masse, tragen bisweilen jene bekannten bräunlichen, leicht lüstrierenden Buchstaben, die sich so oft auf den frühen Stücken der Heroldzeit finden und wohl als Fabrikationsabzeichen aufzufassen sind. An den wenigen bemalten Stücken scheinen die Farben auch mit denen der Böttgerschen Zeit fast immer identisch zu sein. Dies berechtigt dann auch, sie in ihren Anfängen schon der Böttgerschen Zeit zuzuweisen, da Abweichungen von diesen Eigentümlichkeiten nur besagen, daß diese Modelle auch nach Böttgers Tode noch weiter benutzt worden sind. Für eine andere Fabrik, außer für die in Meißen — in Frage kämen damals nur Wien und Venedig — haben sich keine Argumente bisher nachweisen lassen.

wegten Armen und karikaturartigen, viel zu großen Köpfen, die bestimmte Berufsarten, namentlich aus bürgerlichen Kreisen, zu charakterisieren scheinen, wie sie zuerst durch die Radierungen Callots zum Typus erhoben sind. Ihre Durchführung ist fast immer derb und eckig; es fehlt durchaus noch die runde, glattere Behandlung, die man später dem Porzellan hat zuteil werden lassen. Namentlich fallen an den Haaren, den Nägeln, den Kleiderfalten die scharfen, breiten Eindrücke des Modellierholzes auf. Bemalung und Vergoldung tritt selten hinzu, im ersteren Falle fast immer in Farben, die mit den von Böttger gebrauchten identisch zu sein scheinen. Durchaus aber haben



Abb. 6. Meißner Porzellan
Sogenannte Callot-Figuren, aus Böttgerscher Zeit(?)
K. Porzellansammlung, Dresden

diese Figuren etwas stark Dilettantisches, Tastendes, Ungeschicktes. Man hat den Eindruck, hier vor Arbeiten zu stehen, denen weder volle Material- noch Stilbeherrschung zugrunde lag. Das spricht allein schon für den frühen Ursprung dieser Schöpfungen.

Mit diesen Figuren dürfte der Umfang dessen, was Böttger Praktisches und Künstlerisches mit dem von ihm erfundenen wertvollen Material vorgenommen, umrissen sein. Es ist ein reiches Bild, das sich hier auftut, voll energischer Anläufe und aussichtsreicher Versuche, wie auch reiner positiver Leistungen, um so erstaunlicher und verdienstvoller, bedenkt man die kurze Spanne von zehn Jahren, die Böttger nach seiner Erfindung zu leben noch vergönnt war. Und doch ist diese ganze Epoche für die Weiterentwickelung des Meißner, ja des ganzen europäischen Porzellans in künstlerischer Hinsicht fast ohne Bedeutung geblieben, da eben durch die unglückliche Verknüpfung des Porzellans mit dem Steinzeug ersteres auf Bahnen getrieben



BÖTTGER-PORZELLAN, MIT EMAILFARBEN BEMALT

IN DER K. PORZELLANSAMMLUNG ZU DRESDEN

LICHTDRUCK D. REICHSDRU



war, die auf die Dauer nicht befriedigen konnten, ja die völlig verlassen werden mußten, sollte man wirklich zu einem gesunden, vor allem koloristisch wirksamen Stil gelangen. Schnell genug ist man hier auch in der Tat zu dieser Erkenntnis gelangt; nur wenige Jahre nach Böttgers Tode ist unter seinem Nachfolger, dem Wiener Emailmaler Herold, der plastische Stil, den jener geschaffen, überwunden und macht jetzt einem rein koloristischen Platz, indem das Meißner Porzellan zu jener mehr oder weniger genauen Nachahmung des ostasiatischen wird, die man bisher so allgemein schon mit der Böttgerschen Periode in Verbindung gebracht hat. Das Meißner Porzellan begibt sich dadurch seiner bisherigen großen Selbständigkeit völlig, aber es gewinnt dadurch eine sichere Basis für die Zukunft. Vor allem aber wird es, indem es so mit dem ostasiatischen Porzellan in den Wettkampf tritt, zu den denkbar höchsten koloristischen Anstrengungen angespornt, die für seine koloristische Entwickelung von der größten Bedeutung gewesen sind. Die Berührung der europäischen Keramik mit der orientalischen hat jener niemals Schaden gebracht. Sie ist immer ihr eigentlicher Lehrmeister gewesen.

ZU EINEM BILDE VON HIERONYMUS BOSCH IN DER FIGDORSCHEN SAMMLUNG IN WIEN

VON GUSTAV GLÜCK

Das ewig schöne Gleichnis vom verlorenen Sohne hat, seitdem es zum ersten Male in den Stoffkreis der bildenden Kunst des Nordens aufgenommen wurde, immer wieder die größten Künstler zur Darstellung angeregt, ja das Interesse an dem Gegenstande ist selbst bis in die neueste Zeit in der Malerei lebendig geblieben. Die Vorliebe der Maler gerade für diese biblische Erzählung erklärt sich wohl in der Hauptsache aus dem Umstande, daß kaum eine andere eine solche Fülle von verschiedenen zur Darstellung durch die bildende Kunst geeigneten Momenten in sich birgt. Es wäre wohl einer Betrachtung wert, wie die verschiedenen künstlerischen Individualitäten sich einem solchen Stoffe gegenüber benommen haben, wie weit sie ihn ausgenutzt und erschöpft haben. Die Hauptmotive der Erzählung sind ohne Zweifel Erniedrigung und Reue. Von diesem Inhalt ist Dürers später oft nachgeahmter Kupferstich ganz erfüllt; hier sehen wir mit den geringsten Mitteln den Augenblick des tiefsten Elends und der größten Verzweiflung festgehalten: der junge Prasser kniet in Lumpen gehüllt neben seinen Schweinen, die aus dem Troge fressen. In ähnlicher Absicht, wenn auch in mehr äußerlicher Art, hat Lucas van Leiden einen späteren Moment der Geschichte dargestellt: die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Auch hier ist noch das Gewicht auf den Ausdruck von Erniedrigung und Reue gelegt; doch ist die Wirkung schon etwas abgeschwächt durch einige episodische Figuren, die dem Vorgang beiwohnen, und durch die prächtige Landschaft, in die die Handlung versetzt wird. Bald darauf konnte Cornelis Metsys den gleichen Stoff zur Staffage einer seiner Waldlandschaften verwenden (Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 1528). Inzwischen war aber in der Antwerpener Malerei eine völlig veränderte Auffassung des biblischen Gleichnisses aufgetaucht, die weit bis über das Ende des XVI. Jahrhunderts hinaus in der niederländischen Kunst herrschend blieb. Ein starker Zug zum Sittenbildlichen macht sich in den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts geltend und führt dazu, einen früheren, im Evangelium nur flüchtig angedeuteten Moment der Handlung herauszugreifen und das Treiben des reichen Verschwenders in den Freudenhäusern zu schildern, deren Darstellung ohne biblische Einkleidung eben kurz vorher der sogenannte



HIERONYMUS BOSCH

DER VERLORENE SOHN

IN DER SAMMLUNG FIGDOR ZU WIEN



Braunschweiger Monogrammist in die niederländische Kunst eingeführt, ja zu seinem Spezialfach erhoben hatte. Bezeichnende Beispiele dieser Art sind ein Bild von Jan Hemessen im Brüsseler Museum (datiert 1536), wo die Figürchen im Hintergrunde von der Hand des Braunschweiger Monogrammisten sind, ferner ein Gemälde, das von einem dem Peter Aertszen verwandten, etwa gleichzeitigen Künstler, wohl von Jan Mandyn, herrührt, in der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (Nr. 773, mit Unrecht bisher Hendrik van Cleve zugeschrieben), und endlich, um auch ein viel späteres Beispiel zu nennen, ein schwaches anonymes Bildchen des Germanischen Museums in Nürnberg (Nr. 533), das etwa im letzten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts entstanden ist. Auf solchen Bildern sehen wir den verlorenen Sohn in modischer Tracht, umgeben von einem Kreise von verworfenen Mädchen, von Gaunern und Spielern; er wird von allen Seiten bestohlen und schließlich, nachdem man ihm alles genommen hat, halbnackt zur Tür hinausgeworfen. Die dem Geiste des Evangeliums viel wesentlicheren Schilderungen des verlorenen Sohnes als Schweinehirten und seiner Rückkehr zum Vater finden nun nur mehr als nebensächliche Episoden des Hintergrundes ihre bescheidene Verwendung. Es scheint als ob die Künstler zu dieser Auffassung neben der Neigung zum Sittenbildlichen auch von einer moralisierenden Tendenz gedrängt worden wären, die den ursprünglich tief religiösen Sinn des Gleichnisses verschoben und endlich ganz verwischt haben mag. Erst Rubens hat (in einem Bilde des Antwerpener Museums) wieder den verlorenen Sohn neben seinen Schweinen dargestellt, wie es über ein Jahrhundert früher Dürer in seinem Kupferstich getan hatte. Aber obwohl Rubens seinem Schweinehirten in Gesichtszügen und Haltung sehr wohl den Adel tiefer Reue zu verleihen wußte, so hat er sich doch in der Darstellung des Stalles, wo der Vorgang spielt, nicht genug tun können und dadurch die Hauptfigur zu einer episodischen gemacht, so daß Jakob Burckhardt vor dem Bilde mit Recht ausrufen konnte: »Ist es nun als Genrebild, als Tierbild, als baulicher Anblick, als Stillleben von allerlei Gerät aufzufassen? Rubens, welcher all dieser Terminologie gespottet haben würde, malte vor allem, wie ihn der Geist führte, und es wurde ein Ganzes von seltenster Art.« Jakob Jordaens finden wir auf ähnlichen Pfaden in dem stimmungsvollen Bilde der Dresdener Galerie, wo der verlorene Sohn an einem stürmischen Gewitterabend bei einem braven Bauernpaare als Schweinehirt Aufnahme findet. Die Darstellung der verschiedenen Tiere und der Gewitterstimmung ist hier dem Künstler so sehr zur Hauptsache geworden, daß er darüber vergessen hat, wie schwer es dem Beschauer fällt, diesem feist und athletisch gebildeten Jüngling den ganzen Jammer seiner Existenz zu glauben. Am weitesten aber ist in der Neigung, das Beiwerk zur Hauptsache zu machen, der Holländer Harmen Saftleven gegangen in einem kleinen Bildchen der Figdorschen Sammlung in Wien: hier sehen wir in einem Bauernhofe einen wüsten Haufen verfallenen Gerümpels und dahinter ganz im Hintergrunde das winzige Figürchen des verlorenen Sohnes bei seinen Säuen.[1]) Aus dem biblischen Gleichnis ist ein reines Stilleben geworden. Zur selben Zeit aber, da Saftleven an diesem Virtuosenstückchen malte, hat sein großer Landsmann Rembrandt, der die Bibel nicht nur von außen kannte, den alten Stoff wieder vorgenommen und über diesen Gegenstand das Tiefste gesagt, was die bildende Kunst darüber zu sagen hatte. In einer Radierung vom Jahre 1636, in mehreren Handzeichnungen und endlich in einem herrlichen Ölgemälde der Ermitage, das kurz vor seinem Tode entstanden ist, hat er die Rückkehr des verlorenen Sohnes dargestellt. Die handelnden Personen be-

[1]) Eine Abbildung bei Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien N. F., IV. Lief., S. 27.

schränkt er wieder auf eine geringe Zahl und das Beiwerk auf das Allernötigste und so erreicht er mit wenigen Mitteln den Ausdruck tiefster, edelster und zugleich bitterster Reue, wie keiner vor und keiner nach ihm.

* * *

Wenn auch diese Reihe von Darstellungen des verlorenen Sohnes wirklich lückenlos wäre, was ja nicht im entferntesten unsere Absicht sein konnte, so ließe sich darin doch schwer die Bearbeitung einfügen, die meiner Meinung nach derselbe Stoff in einem sehr merkwürdigen altniederländischen Rundbilde der Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien[1]) gefunden hat. Hier sehen wir den Gegenstand so neu, so lebendig, so eigenartig und dabei so einfach aufgefaßt, daß er uns auch in dieser Gestalt neben Dürers und Rembrandts großartigen Schöpfungen zu fesseln vermag. Der Künstler hat einen ganz andern Moment der Erzählung gewählt, und zwar auch einen, der tief in den Sinn des biblischen Gleichnisses eindringt: den Augenblick der Erleuchtung, die den armen Sünder überkommt. In einer verfallenen Bauernherberge, die den auf altniederländischen Bildern nicht seltenen Schild zum Schwan (in't swaenken) führt, hatte er eine kümmerliche Unterkunft gefunden. Es ist ein ärmlicher Bau aus Holz und Lehm in stark verwahrlostem Zustande. Das Strohdach ist zerrissen, aus einem Mansardenfenster hängt ein Hemd zum Trocknen heraus, ein Fensterladen ist aus der Angel geraten. Im Türweg sieht man eine Bauernfrau, die von einem Burschen mit Liebesanträgen bedroht wird, wohl eine Andeutung des früheren Lasterlebens des verlorenen Sohnes; aus dem Fenster guckt eine alte Bäuerin; an der Ecke des Hauses verrichtet ein Bauer seine Notdurft. Vor der Herberge sieht man die aus einer Kufe fressenden Schweine, die der verlorene Sohn bisher gehütet hat. Er aber »begehrte seinen Bauch zu füllen mit Träbern, die die Säue aßen; und niemand gab sie ihm. Da schlug er in sich und sprach: Wie viele Tagelöhner hat mein Vater, die Brot die Fülle haben, und ich verderbe im Hunger. Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen und zu ihm sagen: Vater, ich habe gesündigt in den Himmel und vor dir, und bin hinfort nicht wert, daß ich dein Sohn heiße; mache mich als einen deiner Tagelöhner.« Von diesem Gedanken beseelt hat er sich nun aufgemacht und schreitet, in die Lumpen eines Bettlers gekleidet und mit allerlei wertlosen Dingen bepackt, den Hirtenstab in der Rechten und den Hut in der Linken, der Türe des Zaunes zu, die sich bald hinter ihm schließen wird. Er blickt noch einmal zurück nach der elenden Herberge, wo er gehaust hat; doch niemand gibt ihm das Abschiedsgeleite, nur ein kleines Hündchen ist ihm nachgelaufen und kläfft ihn verächtlich an.

Wer ist nun der Maler, der etwa zur selben Zeit, da Dürer dem Gegenstande in seinem Kupferstiche eine endgültige Fassung gab, noch so vollkommen unbefangen an die Darstellung des biblischen Gleichnisses herantrat und daraus ein Sittenbild, ein Volksstück schuf, wie es ihm vor Augen stand, wenn er die Bibel für sich las und ihre Gestalten in das Gewand seiner Zeitgenossen kleidete? Ich glaube, die Antwort auf diese Frage wird Kennern der altniederländischen Malerei kaum zweifelhaft sein: der Meister unseres Bildes ist kein anderer als Hieronymus Bosch. Zu keinem andern passen so gut der zarte, mit trockenem, spitzem Pinsel bewirkte Auftrag der lichten, fein zusammengestimmten Farben und die schöne, weite, in helles Tageslicht getauchte Hügellandschaft, deren Augenpunkt sehr hoch liegt. Auch dem Rundbilde

[1]) Auf Eichenholz, von achteckigem Format, die Darstellung selbst rund, Durchmesser 63 cm. Erworben vor einigen Jahren im Pariser Kunsthandel.

begegnen wir bei Bosch nicht selten; man denke an die Dornenkrönungen im Eskorial und in Valencia, an einzelne Darstellungen auf der Tafel mit den Todsünden im Eskorial, an die Steinoperation im Prado; es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Künstler auf diese Form, die zu seiner Zeit in den Niederlanden noch ziemlich selten war, durch



Peter Brueghel d. Ä.
Die Unredlichkeit der Welt
Im Museum zu Neapel

seine Beschäftigung mit Entwürfen für Glasmalerei gekommen ist, von denen uns die Urkunden berichten [1]). Daß ihm das Rundbild nichts Neues war, beweist die überaus geschickte Art, wie die Figur des verlorenen Sohnes in den Raum komponiert ist. Sehr bezeichnend für Bosch ist die Art des Schreitens; die Bewegung der Figuren hat in seinen Bildern immer etwas eigentümlich Ungeschicktes, die einzelnen Gestalten stehen entweder fast in antik statuarischer Haltung mit regelrechtem Stand- und Spiel-

[1]) Vgl. Al. Pinchart, Archives des Arts, Sciences et Lettres I, S. 273.

bein, oder sie schleichen gespenstisch, als ob sie sich scheuten, ordentlich aufzutreten. So schleicht auch unser verlorener Sohn mehr als er schreitet, ganz ähnlich wie der hl. Jakobus auf der Außenseite des Jüngsten Gerichts der Wiener Akademie, das ich heute als eine Kopie nach einem Werke Hieronymus Boschs ansehen möchte, oder wie der Lastträger auf der Invidia der Sieben Todsünden, der selbst unter dem schweren Gewichte, das seinen Rücken krümmt, von diesem Zehengang nicht abläßt. Aber auch andere Einzelheiten der Zeichnung weisen bei unserem Bilde mit voller Sicherheit auf Hieronymus Bosch hin: den mageren, bartlosen Kopf mit den kleinen, runden, lebhaften Augen, dem silbergrauen, spärlichen Haupthaar und den stark betonten Halssehnen finden wir wieder bei dem hl. Hieronymus des Wiener Triptychons (Nr. 651) und mehrmals auf der Anbetung der Könige im Prado, die schwächliche Hand mit dem schmalen Gelenk und der breiten Handwurzel begegnet uns auf allen seinen Bildern, das seltsame Kopftuch sehen wir genau so verwendet auf der von Peter van der Heyden (P. a Myricenis) gestochenen Allegorie des Haifisches. Selbst die kleinen Scherze, die unser Meister als eine Art märchenhaften Aufputzes seinen Bildern beizugeben suchte, finden sich auf unserem Bilde wieder: der Schusterkneip, der, als Agraffe gedacht, den Hut durchbohrt, entspricht ähnlichem Schmuck (Pfeil und Messer), womit der Hut eines alten Schergen auf der Dornenkrönung und der eines Hirten auf der Anbetung der Könige verziert sind; das Haar, das durch ein Loch des Kopftuches hervordringt, hat seine Analogie in dem Schopfe, der aus der zerrissenen runden Mütze des Schergen links auf der Dornenkrönung emporsteht. Die kleinen Figuren des Hintergrundes, der Holz- und Lehmbau, die vielen in der Landschaft zerstreuten, mit seltsamer Naivetät aufgefaßten Tiere, darunter ein Specht, der auf dem untern Rande eines Astes hinaufkriecht (wie in dem Flügelbilde mit dem hl. Ägidius auf dem Triptychon der Wiener Galerie Nr. 651), der belaubte Baum mit einzelnen verdorrten Zweigen, der tüpfelnde Baumschlag — alles dies findet sich ganz ähnlich wieder auf verschiedenen authentischen Schöpfungen des Meisters, wie besonders auf der Anbetung der hl. drei Könige im Prado und der Tischplatte mit den Sieben Todsünden im Eskorial.

* * *

Solche Übereinstimmungen scheinen mir mit Sicherheit zu beweisen, daß Hieronymus Bosch der Maler unseres Bildes ist. Da ich aber zum Vergleiche eine Anzahl von Gemälden herangezogen habe, die von einem ernsten Forscher wie Hermann Dollmayr[1]) im Gegensatze zu Carl Justis auf gründlichster Kenntnis der Originale beruhendem Urteile[2]) dem Meister abgesprochen worden sind, so möchte ich nicht versäumen, in Kürze zu begründen, warum ich glaubte, bei Justis Anschauungen verbleiben zu müssen. Dollmayr hat eine Gruppe von Gemälden, darunter solche, die Justi als Hauptwerke des Meisters anerkannt hatte, aus der Liste seiner Werke zu streichen und einem Monogrammisten ⓓ zuzuschreiben versucht. Den Ausgangs-

[1]) Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XIX, 1898, eine Studie, deren bleibender Wert hauptsächlich in der weitgreifenden, kulturhistorischen Untersuchung über den Ursprung der Vorstellungen besteht, die den niederländischen Höllenstücken zugrunde liegen.

[2]) Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien, Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen Bd. X, 1889.

punkt für Dollmayrs Annahme bildete das Triptychon mit dem Jüngsten Gerichte, dem Paradiese und der Hölle in der Akademie der bildenden Künste zu Wien, ein Werk, das lange Zeit als eines der wenigen echten Stücke Hieronymus Boschs außerhalb Spaniens gegolten hatte. Ich selbst hatte bemerkt, daß die Malweise dieses Gemäldes nicht zu der Hieronymus Boschs stimme,[1] und die Frage aufgeworfen, ob es nicht auf Grund des auf einer Messerklinge angebrachten Buchstaben 𝔐 dem von Van Mander als Nachfolger Boschs erwähnten Jan Mandyn zugeschrieben werden könnte. Den Vergleich mit dem einzigen bekannten bezeichneten Werke Mandyns in der Corsinischen Sammlung in Florenz hat hierauf Dollmayr gezogen und dabei meine Vermutung nicht bestätigt gefunden: das Corsinische Bild, eine Versuchung des hl. Antonius, zeigt einen viel späteren, schon stark aufgelösten Stil und auch die Werke, die Dollmayr um dieses beglaubigte gruppierte, sind viel weiter von Boschs Stile entfernt als das Jüngste Gericht der Wiener Akademie. Dollmayr glaubte nun in dem letztgenannten Werke die Hand eines andern Nachfolgers Hieronymus Boschs zu erkennen, den er als Monogrammisten 𝔐 bezeichnete und dem er außer dem Jüngsten Gerichte die folgenden Werke zuschrieb: das Triptychon mit der Dornenkrönung im Museum von Valencia, wo das gleiche Monogramm ebenfalls auf einem Messer angebracht erscheint, die Tischplatte mit den Sieben Todsünden, den Heuwagen und die Weltlust im Eskorial, die Steinoperation im Prado (Nr. 1860) und endlich eine Reihe von Bildern von geringerer Bedeutung, die ich hier außer acht lassen möchte.

Diesem Verdammungsurteil, das nur auf Grund von Photographien gefällt wurde, steht nun die schwerwiegende Ansicht eines Kenners wie Carl Justi entgegen, der nach gründlicher Autopsie der Originale alle die fünf genannten in Spanien befindlichen Bilder als echte Werke Boschs anerkannt hat. Ich glaube auch, daß man selbst nach dem Studium der Photographien allein sich Justis Urteil anschließen muß: diese fünf Gemälde bilden allerdings vielleicht eine zeitlich zusammengehörige Gruppe, die aber keineswegs aus dem Rahmen von Hieronymus Boschs Stile herausfällt, sie stimmen in vielen Einzelheiten und vor allem in der Gesamtauffassung mit den beglaubigten Werken des Künstlers überein. Ist es wahrscheinlich anzunehmen, einer seiner Nachfolger hätte eine solche unerschöpfliche Erfindungsgabe, so viel Kompositionstalent, so viel Humor besessen, wie sie sich in diesen Werken zeigen? Er müßte ja geradezu in diesen Eigenschaften den Meister selbst übertroffen haben. Auch können wir schon aus dem Grunde nicht wagen, diese Gruppe von Bildern aus der Liste von Boschs Werken zu streichen, weil wir den künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters, der, nach seinem gestochenen Bildnisse zu schließen, ein hohes Alter erreicht haben muß, heute noch keineswegs klar überblicken können.

Mit dem Jüngsten Gerichte der Wiener Akademie hat es nun aber eine andere Bewandtnis. Es steht sowohl der eben besprochenen Gruppe spanischer Bilder als auch andern beglaubigten Werken Boschs ganz außerordentlich nahe, so daß man nach der Photographie fast an eine Arbeit Hieronymus Boschs selbst denken könnte; doch vor dem Originale sieht man an der schweren, trüben Färbung, die schon an die spätere Antwerpener Schule erinnert, daß von der Hand Boschs hier nicht die Rede sein kann. Da aber die Einzelheiten der Zeichnung völlig zu dessen beglaubigten Werken stimmen, so ist der Schluß erlaubt, daß hier eine Kopie nach einem Gemälde des

[1] Kunstchronik 1896, S. 196.



Peter Brueghel d. Ä.
Das Gleichnis von den Blinden
Im Museum zu Neapel

Meisters vorliegt, und zwar eine sehr getreue. Henri Hymans[1]) hat nun die zu wenig beachtete Vermutung aufgestellt, unser Triptychon könnte mit einem von Philipp dem Schönen im Jahre 1504 bei Meister Bosch bestellten großen Altarwerke[2]) identisch sein. Die Gegenstände des Wiener Triptychons, das Jüngste Gericht, das Paradies und die Hölle, stimmen mit denen des urkundlich erwähnten Werkes in der Tat überein, nicht aber die Masse: der Wiener Flügelaltar ist beträchtlich kleiner als der im Auftrage Philipps des Schönen gemalte, für den die ungewöhnlich hohe Summe von 36 Pfund gezahlt wurde. Daraus möchte ich schließen, daß wir in dem Wiener Jüngsten Gerichte eine kleinere getreue Kopie nach dem heute verschollenen großen Altarwerke des Meisters besitzen. Diese Annahme wird durch die Betrachtung der Außenseiten der Flügel bestätigt, die in Grisaille die Gestalten des hl. Bavo und des hl. Jakobus von Campostella und darunter in gotischer Umrahmung je ein leeres Wappenschild enthalten. Zu welchem Besteller könnten die beiden Heiligen, der eine der Schutzpatron der Niederlande, der andere der Schutzpatron Spaniens, besser passen als zu Philipp dem Schönen, der in den Niederlanden seine ganze Jugend verbracht hatte und als König von Spanien fern von seiner Heimat ein frühes Ende finden sollte? Der Umstand, daß die beiden Wappenschilder leer sind, deutet wiederum darauf hin, daß wir hier eine Kopie vor uns haben; denn auf dem Originale werden die Wappen, wohl die von Burgund und von Kastilien, kaum gefehlt haben.

Man stelle sich nun nach unserer Kopie das wohl für immer verlorene Altarwerk, das vielleicht Boschs umfangreichste Arbeit gewesen ist, vor und denke sich besonders die prächtige Wirkung der echt Boschischen Heiligengestalten, die auf dem Originale in Lebensgröße dargestellt gewesen sein müssen, und man wird von der Richtigkeit unserer Annahme überzeugt sein, daß kein anderer als Bosch selbst der Erfinder dieser Kompositionen gewesen sein kann. Damit verschwindet die Gestalt des Monogrammisten ꝏ, die Dollmayr geschaffen hat, wohl für immer aus der Kunstgeschichte, und die Bezeichnung ꝏ, die sich auf den Messern des Wiener Jüngsten Gerichts und des Triptychons in Valencia gefunden hat, ist wohl in der Tat, wie schon Th. von Frimmel[3]) bemerkt hat, nichts anderes als die Marke eines Waffen- oder richtiger eines Messerschmiedes[4]). Die Stadt Herzogenbusch, wo Bosch lebte und von der er seinen Namen hat, war nach Guicciardinis Angabe berühmt durch ihre Messerfabrikation; es würde gerade unserm Meister ähnlich sehen, wenn er Messer mit der Marke eines Schmiedes seiner Vaterstadt als Hausrat der Hölle und als Waffe eines Häschers Christi verwendet hätte. Das würde zu seinen satirischen Neigungen sehr wohl passen.

---

[1]) Le Livre des Peintres de Carel van Mander I, S. 174.

[2]) Die Urkunde darüber hat Alexandre Pinchart in den Archiven von Lille entdeckt und in seinen »Archives des Arts, Sciences et Lettres«, I, S. 268 veröffentlicht, sie lautet folgendermaßen:

»A Jéronimus Van Aeken, dit Bosch, paintre, demourant au Bois-le-Duc, la somme de XXXVI livres, à bon compte sur ce qu'il pourroit estre deu sur un grant tableau de paincture, de IX pieds de hault et XI pietz de long, où doit estre le Jugement de Dieu, assavoir paradis et enfer, que Monseigneur lui avoit ordonné faire pour son très-noble plaisir.«

[3]) Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I, S. 461.

[4]) Es ist bezeichnend, daß auch auf der der Schule Cranachs angehörenden Kopie des Jüngsten Gerichts im Berliner Museum (Nr. 563) das Monogramm auf der Messerklinge beibehalten erscheint. Dieser Kopist des XVI. Jahrhunderts hat es also auch nicht als Künstlersignatur gedeutet.

schen Vorstellung ein Sittenbild zu gestalten, in der malerisch vollendeten Darstellung berührt sich hier Brueghel viel mehr mit Hieronymus Bosch, dessen Nachfolger er ist, ohne ein Nachahmer zu sein.

Aber auch der verlorene Sohn der Figdorschen Sammlung deutet in mancher Beziehung auf Brueghel hin. Am auffallendsten ist die Ähnlichkeit in der Komposition: gerade in der Kunst, eine einzelne Hauptfigur in die Landschaft zu setzen und sie mit ihr zu einem einheitlichen Ganzen zu vereinigen, wetteifert Brueghel oft sehr glücklich mit Bosch. Hervorragende Beispiele dieser Art sind der »Vogeldieb« der Wiener Galerie und die Allegorie von der Unredlichkeit der Welt im Museum zu Neapel. Die Verwandtschaft des letztgenannten Gemäldes mit unserm Bilde, mit dem es überdies die runde Form gemein hat, ist besonders augenfällig. Wie die großartige Figur des still und resigniert dahinwandelnden Eremiten, dem noch im letzten Augenblick vor seiner Einkehr in die Wildnis die böse Welt den Beutel mit seinen letzten Ersparnissen abzwickt, von der weiten ebenen Landschaft sich abhebt, diese feine malerische Wirkung ist in der auf echt holländischen Boden versetzten, traurigen Gestalt des verlorenen Sohnes, dem seinerseits ein kläffendes Hündchen das Geleite gibt, mindestens vorgeahnt. Diese Vorahnung ist kein Zufall; denn beide großen Künstler stammen aus demselben Ländchen Nordbrabant, das heute zu Holland gehört, und wenn auch bei ihnen an ein Verhältnis von Lehrer und Schüler aus chronologischen Gründen nicht zu denken ist, so ist es doch ohne weiteres klar, daß der Jüngere die Werke des Älteren auf das Genaueste gekannt und aufs Emsigste studiert hat. Daß sich aber Hieronymus Bosch mehr als ein halbes Jahrhundert vor Brueghel schon an solche malerische Probleme gewagt, ja sie sogar in seiner ihm allein eigentümlichen Weise gelöst hat, beweist, wie wahr es ist, was Carl Justi von ihm gesagt hat: »daß Bosch der Träumer ein Maler ist, und zwar sehr ein Maler«.

STUDIEN ZU EINEM GEMÄLDE AUS DER GHIRLANDAJO-WERKSTATT IN DER BERLINER GALERIE

VON EMIL JACOBSEN

In der Berliner Gemäldegalerie befindet sich unter Nr. 88 ein Altarbild: Maria mit dem Kinde und Heiligen. Das Bild wird im Katalog wohl dem Domenico Ghirlandajo gegeben, aber unter Mitwirkung von Francesco Granacci und Gehilfen. Die Beschreibung des Kataloges lautet: »Maria in der Flammenglorie, von fünf Cherubim umgeben, hält das rechts auf ihrem Schoße stehende Kind. Unten stehen links Johannes der Evangelist als Greis, rechts Johannes der Täufer; vor ihnen knieen links Franziskus, rechts Hieronymus mit dem schlafenden Löwen. In dem landschaftlichen Hintergrunde Tobias mit dem Engel« (Abb. 1).

Dem Francesco Granacci werden die beiden knieenden Heiligen Franziskus und Hieronymus zugeteilt, die beiden stehenden dagegen den Gehilfen.

Daß der hl. Hieronymus von Granacci gemalt ist, dafür habe ich vor einiger Zeit die Bestätigung gefunden und schon in meinem Aufsatz »Italienische Gemälde im Louvre« (Repertorium für Kunstwissenschaft 1902, Fußnote zu Bastiano Mainardi) darauf aufmerksam gemacht. In einer dem Granacci richtig zugeschriebenen weiß gehöhten Silberstiftstudie der Uffiziensammlung erkannte ich nämlich die genaue Vorzeichnung für den Kopf des Hieronymus (Abb. 2).

Da Domenico Ghirlandajo 1494 gestorben, Granacci 1477 geboren ist, konnte Granacci, wenn er diese Heiligen noch während der Lebenszeit Ghirlandajos gemalt haben sollte, damals höchstens 17 Jahre alt gewesen sein, und das eben auch nur, wenn wir das Gemälde in das letzte Lebensjahr Ghirlandajos setzen. Dies ist nicht sehr wahrscheinlich. Der Katalog hat deshalb ohne Zweifel auch darin recht, wenn er vermutet, daß die Figuren erst nach dem Tode Domenicos gemalt worden sind. Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen und annehmen, auch die Madonna in der Flammenglorie sei erst nach dem Tode des Meisters, und zwar von seinem Schwager Bastiano Mainardi, gemalt. Das ganze Bild erscheint somit als das Werk einer späteren Generation, geht aber jedenfalls, wie nachgewiesen werden kann, teilweise auf Entwürfe des Altmeisters zurück. Die Madonna mit den vollen Wangen und dem freundlichen Ausdruck zeigt den Kopftypus Mainardis, und auch das Kind und die Cherubim haben die pausbäckigen Wangen, die für den Meister so charakteristisch sind. Man vergleiche die Madonna und das Kind mit derselben Gruppe der Berliner Galerie Nr. 68 sowie auch mit dem bezeichneten Fresko im Bargello.



Abb. 1. Werkstatt des Ghirlandajo
Madonna mit Heiligen
In der Gemäldegalerie der K. Museen zu Berlin

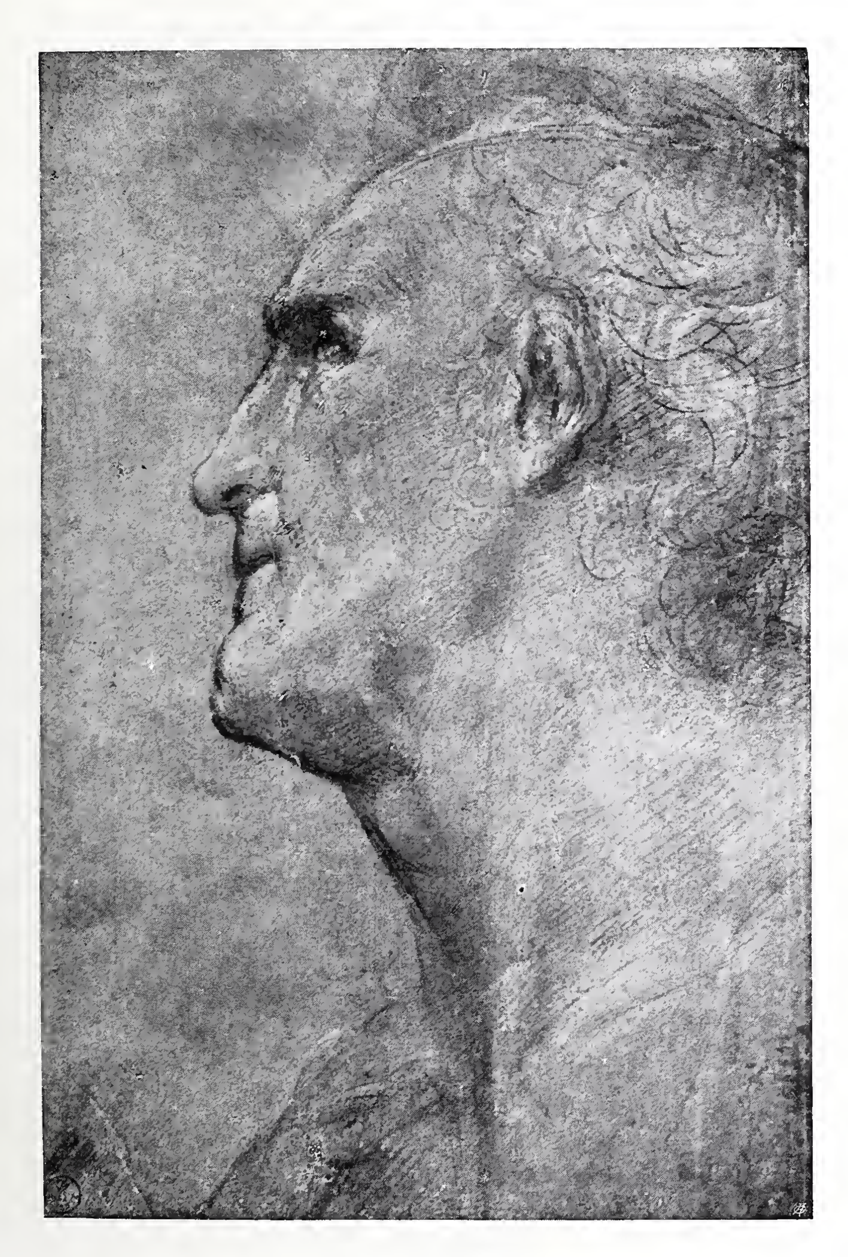


Abb. 2. Granacci
Kopf des hl. Hieronymus
Weißgehöhte Silberstiftstudie der Uffiziensammlung zu Florenz



Abb. 3. Domenico Ghirlandajo
Weißgehöhte Tuschzeichnung auf grauer Leinwand
In der Sammlung der Uffizi zu Florenz

Zu dem hl. Hieronymus existiert noch eine unerkannte Studie von der Hand Granaccis, aber in ganzer Figur. Sie befindet sich unter Nr. 508 im Rahmen 83, ist mit Silberstift gezeichnet und weiß gehöht auf grauem Papier. Die Zeichnung steht, was die Technik anbetrifft, dem Lorenzo di Credi sehr nahe, dem sie auch zugeschrieben ist; sie gehört jedoch dem Granacci, was schon die Beziehungen zu zweien seiner Werke beweisen. Auf demselben Blatt befindet sich nämlich eine knieende Figur en face, die eine Studie zu dem hl. Michael in der Himmelfahrt Marias in den Uffizien Nr. 1280 ist. Das Blatt



Abb. 4. Domenico Ghirlandajo
Studie eines Frauenkopfes
In der Sammlung der Uffizi zu Florenz



Abb. 5. Domenico Ghirlandajo
Anbetung der Hirten (Ausschnitt)
In der Akademie zu Florenz

wird auch von B. Berenson dem Granacci richtig zugeschrieben, seine doppelte Beziehung zu dem Bilde in den Uffizien und zu dem Bilde in Berlin hat er aber nicht erkannt (Florentine Drawings II, Nr. 958).

Ich habe oben gesagt, es könne nachgewiesen werden, daß Entwürfe von Domenico Ghirlandajo dem Bilde wenigstens zum Teil zugrunde liegen. Dies dürfte daraus hervorgehen, daß die Uffizien zwei Studien von der Hand Domenicos besitzen, die, merkwürdig genug, beide zu derselben Figur gehören. Die erste ist eine auf grau gefärbter Leinwand getuschte, weiß gehöhte

Studie zu einer nach links knieenden Figur (Rahmen 93 Nr. 434) (Abb. 3). Sie ist wie alle diese auf Leinwand gezeichneten oder quasi gemalten Studien dem Leonardo da Vinci zugeschrieben. Wenn ich mich nicht sehr täusche, hat zuerst Wickhoff mehrere Studien von dieser Serie, besonders die große Draperiestudie (R. 93 Nr. 437) dem Domenico Ghirlandajo zugewiesen. Der Verfasser dieses Aufsatzes machte bereits am 19. Mai 1903 in einer Besprechung im Kunsthistorischen Institute zu Florenz darauf aufmerksam, daß der schöne Frauenkopf (R. 93 Nr. 431) dieser Serie (Abb. 4) die genaue Vorlage für die Madonna auf Ghirlandajos berühmter Anbetung der Hirten vom Jahre 1485 in der Akademie zu Florenz bildet (Abb. 5), wodurch die Ansicht Wickhoffs bestätigt wird. Unabhängig von mir hat auch Herr von Beckerath in Berlin, wie mir Herr Prof. P. N. Ferri mitteilte, in der oben erwähnten Zeichnung Nr. 434 eine Studie zu dem Hieronymus in unserem Berliner Bilde erkannt.[1]) Ich brauche wohl kaum besonders zu bemerken, daß diese Blätter nicht mit den rasch hingeworfenen Federskizzen des Meisters zu vergleichen sind. Sie sind eine Art Aquarelle und eher mit den Gemälden in eine Linie zu bringen.

Es gibt noch eine Studie von der Hand des Meisters, die wahrscheinlich zu unserer Figur Beziehung hat. Es ist die Federzeichnung eines knieenden Hieronymus (Rahmen 61, Nr. 284). Sie stimmt genau mit der Zeichnung Nr. 437 überein, nur daß der Kopf sich dreht und nach links blickt. Selbst die Gewandfalten, die auf dem Boden sich nach links hinlegen, und die Querfalte am Beinansatz wiederholen sich in dieser Zeichnung.

Eine andere Übereinstimmung, die kaum zufällig sein kann, ist noch zu bemerken. Vor dem Heiligen liegt ein Buch und darauf ein Stein; genau dasselbe findet man im Berliner Bild.

Wir kommen jetzt zu den beiden stehenden Heiligen. Es gibt verschiedene Gründe die dafür sprechen können, diese dem jungen Sogliani zuzuschreiben. Es befindet sich nämlich in der Uffiziensammlung die Schwarzkreidezeichnung eines Kopfes (Abb. 6), der mit dem Kopf des Johannes Evangelisten, sowohl was die Züge als auch was die Haltung des Kopfes betrifft, sehr genau übereinstimmt (Rahmen 169 Nr. 6769 F). Selbst der gewellte Bart des Evangelisten findet sich hier angedeutet. Noch größer ist die Übereinstimmung zwischen dem Kopf des Täufers auf dem Bilde in Berlin und dem ein Spruchband haltenden Heiligen (Abb. 7) auf der Konzeption des Sogliani (Nr. 63) in den Uffizien (aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova). Es ist Zug für Zug dasselbe Gesicht, man beachte besonders das verwilderte wirre Haar an beiden Köpfen.

Daß Sogliani mit Granacci zusammen gearbeitet hat, ist leicht erklärlich, denn Granacci war, wie schon seine Zeichentechnik beweist, ebenso wie Sogliani, Schüler des Lorenzo di Credi.

Wenn es nun erlaubt ist, Sogliani als den Maler der beiden Heiligen zu betrachten, so wäre auch das Entstehungsdatum des Bildes ziemlich genau festgestellt. Mainardi, der die Madonna in der Flammenglorie gemalt hat, starb im Jahre 1513. In demselben Jahre wurde Sogliani zwanzig Jahre alt (1492 geboren). Daß der zwanzigjährige Jüngling diese beiden Heiligen gemalt haben könnte, ist bei der damaligen

[1]) B. Berenson entgingen die Beziehungen zu unserer Figur, er schreibt die Zeichnung irrtümlich dem Sogliani zu. Warum nicht Granacci, was jedenfalls wahrscheinlicher gewesen wäre?

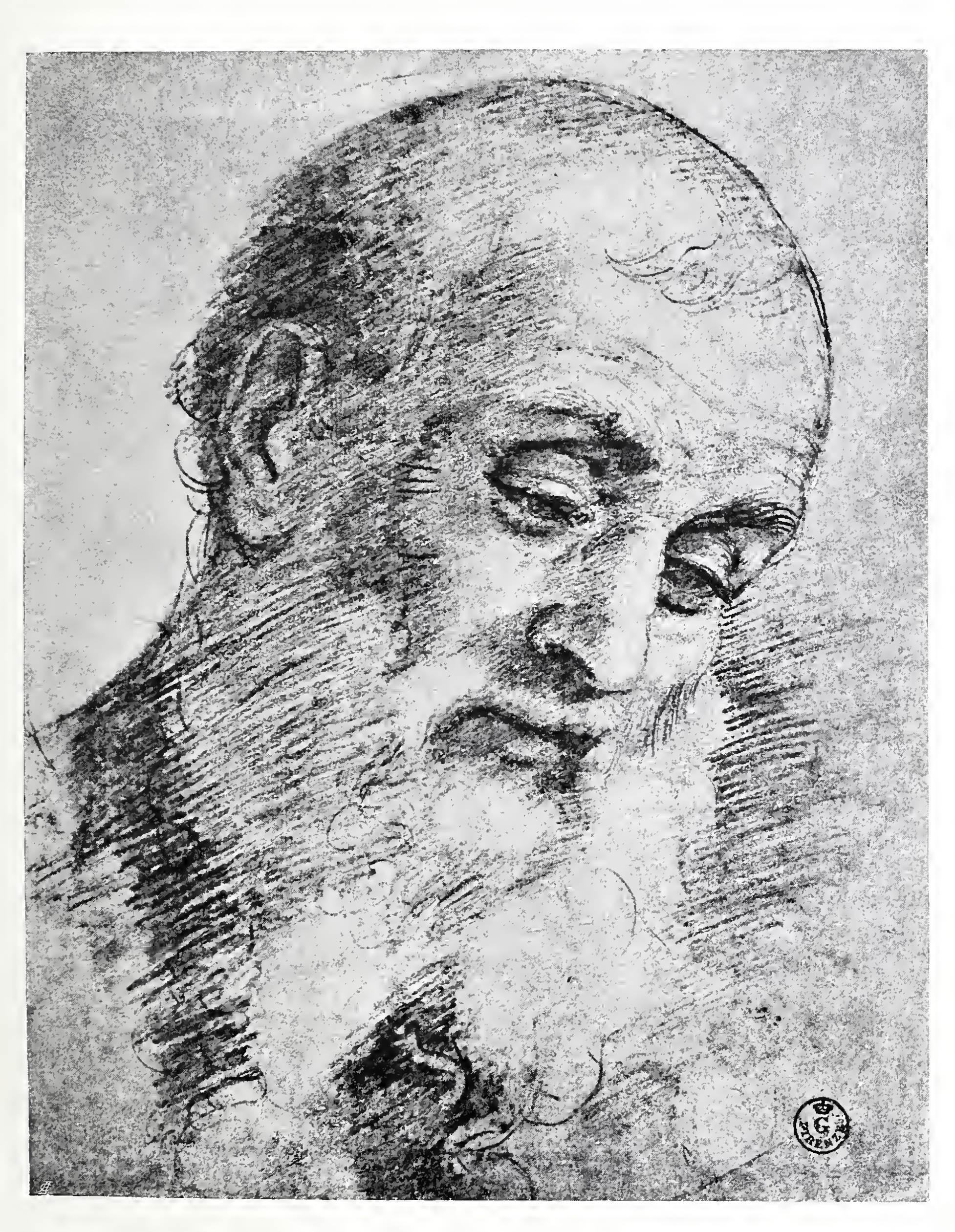


Abb. 6. Sogliani
Schwarzkreidezeichnung
In der Sammlung der Uffizi zu Florenz



Abb. 7. Sogliani
Konzeption (Ausschnitt)
In den Uffizien zu Florenz

Frühreife italienischer Künstler schon möglich. Wir dürfen demnach als das Entstehungsdatum des Bildes mit vieler Wahrscheinlichkeit das Todesjahr Mainardis, 1513, bestimmen.[1])

* * *

Einige andere Zeichnungen der Uffiziensammlung, die Beziehungen zu Gemälden der Berliner Galerie aufweisen, seien hier wenigstens kurz erwähnt.

Nr. 80 (Rahmen 65). Männlicher Kopf en face, rund, Silberstift, als »Manier des Ghirlandajo« bezeichnet. Von Fr. Granacci und Studie zum hl. Michael im Altarbild Nr. 97.

Nr. 156 (Rahmen 66). Knieende Frau in Profil nach rechts. Hat Beziehung zu der knieenden Gottesmutter in Filippinos Kreuzigung (Nr. 96). Sie ist jedoch nicht ganz überzeugend von Filippinos Hand, sondern vielleicht alte Kopie nach der Figur.

Nr. 289 (Rahmen 165). Andrea del Sarto, Studie zum Kopf des hl. Onophrius im Altarbild Nr. 246. Schwarze Kreide.

Nr. 647 (Rahmen 163). Andrea del Sarto, sitzende Frau mit einem Buche, Rötelzeichnung. Kopf und Blick etwas nach rechts gesenkt. Hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gemälde Nr. 240, Lucrezia di Bartolommeo del Fede darstellend.

Nr. 1084 (Rahmen 395). Rogier van der Weyden zugeschrieben. Die Sibylle vom Tibur. Vorlage zu oder sehr feine Kopie nach dem linken Flügel des Flügelaltars Nr. 535.

Nr. 16859. Kopie aus dem XVIII. Jahrhundert nach der Gruppe rechts von Correggios Leda Nr. 218.

Nr. 69. Kollektion Santarelli. Dem Domenico Ghirlandajo zugeschriebenes Brustbild eines Soldaten. Studie zu dem links sitzenden Soldaten in der nach dem Ent-

[1]) Handzeichnungen von Mainardi sind äußerst selten. Die wichtigste dürfte das dem Domenico Ghirlandajo zugeschriebene Blatt mit zwei Kinderköpfen in den Uffizien (R. 59 Nr. 288) sein, eine Studie für die Engel im bekannten Tondo des Louvre. B. Berenson wundert sich darüber, daß noch keiner vor ihm an Mainardi und an die Beziehung zu dem Tondo gedacht hat (a. a. O. S. 115). Ich muß dazu bemerken, daß ich in einer wissenschaftlichen Besprechung im Kunsthistorischen Institut zu Florenz am 19. Mai 1903, also schon Monate vor dem Erscheinen des Berensonschen Buches, diese Zeichnung als Werk Mainardis hingestellt habe, und zwar als Studie zum obengenannten Tondo. Berenson nennt nur noch drei Zeichnungen, zwei in Paris und eine andere in Florenz. Diese letztere (Rahmen 61 Nr. 316), eine Draperiestudie für eine knieende Figur, ist aber nicht von Mainardi, sondern sicher von Domenico Ghirlandajo, der sie für seine Werke mehrmals benutzte.



Abb. 8. Verrocchio
Selbstbildnis, weißgehöhte getuschte Federzeichnung
In den Uffizien zu Florenz

wurf Domenico Ghirlandajos von Davide und Benedetto ausgeführten Auferstehung Christi Nr. 75. Schwarze Kreide, weiß gehöht.[1])

* * *

[1]) Nach dem Katalog sollte die Zeichnung Carpaccios Nr. 1687 F, den hl. Stephan vor dem Senat darstellend, Beziehung zu einem Bilde in der Berliner Galerie haben, wo jedoch ein solches Bild sich nicht befindet. Ebensowenig kann ich B. Berenson recht geben, wenn er vermutet, daß der Kopf Nr. 648 (Rahmen 165) von Andrea del Sarto mit ausgeprägten Porträtzügen Beziehung zum hl. Markus in dem Berliner Altargemälde habe. Diese Zeichnung erweckt aber dadurch Interesse, daß sie, wie ich vermute, das Bildnis von Andreas Freunde

Im Anschluß an diese Notizen möchte ich noch über ein unbekanntes Selbstbildnis des Verrocchio berichten. In der Uffiziensammlung von Handzeichnungen befindet sich im Rahmen 18 unter einer Anzahl Studien, die dem Andrea del Castagno zugeschrieben werden, jedoch höchstens seiner Schule zuzurechnen wären, unter Nr. 250 ein Blatt von ganz besonderem Interesse (Abb. 8). Es ist ein mit der Feder gezeichnetes getuschtes und weiß gehöhtes männliches Facebildnis von sehr hohem Rang und stellt, was bis jetzt nicht erkannt worden ist, keinen anderen als Verrocchio dar. Es stimmt in allen Zügen mit dem Porträt in Vasaris zweiter Ausgabe (Abb. 9) sowie auch mit dem Verrocchiobildnis von Lorenzo di Credi in den Uffizien überein. Doch übertrifft es beide nicht nur in der Schärfe der Zeichnung, sondern auch in der Tiefe der Charakterschilderung und in Kraft und Feuer des Ausdruckes.



Abb. 9. Bildnis des Verrocchio in Vasaris zweiter Ausgabe

Die Technik hat so viel Ähnlichkeit mit dem gelockten Engelskopfe in unserer Sammlung, einer der wenigen ganz anthentischen Zeichnungen des Meisters, daß ich es wage, das Blatt als ein Selbstbildnis des Meisters anzusprechen. Hierauf deutet auch die metallische Schärfe der Modellierung der Gesichtszüge, besonders des Mundes.

Castagno konnte schon deshalb nicht dieses Bildnis Verrocchios gezeichnet haben, weil letzterer, als Castagno starb, erst fünfundzwanzig Jahre alt war und das Bildnis die Züge wenigstens eines Fünfzigers wiedergibt.

Die einzige Zeichnung in den Uffizien, die ich mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Castagno glaube zuschreiben zu können, befindet sich unter Nr. 67 im Rahmen 16 unter der Bezeichnung »Anonimo Artefice del Secolo XV«. Weiß gehöhte Tuschzeich-

---

Franciabigio ist, nach der Ähnlichkeit mit dem Kopf des Täufers in Franciabigios Altarbild in den Uffizien zu schließen, der nach Vasari ihn selbst darstellen soll. Möglicherweise diente das Blatt auch als Studie zu einem Heiligen, wahrscheinlich zu einem Täufer.

nung auf gelblichem Papier. Auf dem Blatt befinden sich ein männlicher Facekopf von kühnem, energischem Ausdruck, in der Behandlung nicht ohne Analogie mit dem Kopf des Hieronymus im Fresko von S. Annunziata, ein kleines männliches Profil von der Antike inspiriert, ein Löwenhaupt, seinen Löwendarstellungen ähnlich, und ein paar Studien von Füßen, kurz und gedrungen wie bei den Aposteln in seinem Cenacolo. [1])

---

[1]) Meine Zuweisung dieser Zeichnung an Castagno — was schon in der oben erwähnten wissenschaftlichen Besprechung im Kunsthistorischen Institut zu Florenz am 19. Mai 1903 geschah — wurde durch das später erschienene Werk B. Berensons bestätigt. Nur gibt dieser nicht Castagno selbst das Blatt, sondern seiner Schule, mit Unrecht, wie mir scheint. Die Krudität der Zeichnung ist gewiß kein Einwand gegen Castagno.

ÜBER DIE ECHTHEIT VON DÜRERS DRESDNER ALTAR

VON HEINRICH WÖLFFLIN

Daß der Dresdner Altar von Dürer gemalt sei, ist oft behauptet, aber eigentlich nie bewiesen worden.[1] Man scheint zu meinen, eines Beweises bedürfe es nicht: diese italienisierende Madonna sei gerade das Bild, das man vom jungen Dürer, der Italien gesehen und an Mantegna sich begeistert hatte, erwarten müsse. Und doch kommt man in Verlegenheit, sobald man Gleichartiges im Werk des Künstlers namhaft machen soll, und die Zweifel an der Dürerschen Herkunft des Bildes, wenn sie einmal erwacht sind, ziehen aus jeder Konfrontierung neue Nahrung.

Auf eine äußere Beglaubigung kann man sich nicht berufen. Daß das Bild aus der Wittenberger Schloßkirche stammt und daß dort notorisch Bilder von Dürer hingen, beweist ebenso wenig wie daß der Altar dort wirklich später als »Dürer« galt. Wenn er seinen Namen verdienen soll, so muß er sich durch seine Verwandtschaft mit dem zeitlich Zugehörigen legitimieren, d. h. also mit den Dingen, die zwischen 1495 und 1498 (oder 1500) entstanden sind. Ein späteres Datum kann nicht in Betracht kommen, ist auch nie angenommen worden.

Wir haben datierte Zeichnungen aus all den Jahren. Von Kupferstichen trägt bekanntlich das Blatt der vier Hexen die Zahl 1497. Nach der Ähnlichkeit damit muß der Sebastian an der Säule gleichzeitig sein. Er greift zudem in den Stil der Apokalypse hinüber, die, 1498 publiziert, in ihren Anfängen sicher weiter zurückreicht. Auch die älteren Blätter der »großen Passion« kann man nach Bedürfnis heranziehen sowie Einzelschnitte wie das Männerbad oder die Madonna mit den Hasen. Alles in allem ein reiches Material, das eine genaue Bestimmung von Dürers Stil in dieser Periode zu geben erlaubt. Das entschädigt dafür, daß Gemälde aus der Zeit von 1495 bis 1498 fast völlig fehlen. Sie sind entweder nur in Kopien erhalten oder stützen sich selbst auf die Autorität der Dresdner Attribution.

Lassen wir aber zunächst alle Vergleichung beiseite. Was sagt der Dresdner Altar von der Kunst seines Autors? Auch das ist zuviel gefragt auf einmal. Mittelbild und Flügel sind zu verschieden, um als Einheit betrachtet werden zu können. Es soll vorerst nur vom Mittelbild die Rede sein.[2]

---

[1]) Katalog der Galerie (1899): Nr. 1869, Leinwand, Temperafarben. — Vgl. Thausing, Dürer I² 169, Thode im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsammi. 1891 S. 9ff., Bruck, Friedrich der Weise (1903) S. 156 ff. (hier wird eine urkundliche Notiz, wonach 1496 ein Bild in Nürnberg bestellt und nach Wittenberg transportiert wurde, auf den Dresdner Altar bezogen; sicher mit Unrecht; denn der Text spricht von einer »Tafel«, und nach dem Preis muß es eine größere Arbeit gewesen sein).

[2]) Das Mittelbild ist, offenbar wegen Beschädigung, oben etwas beschnitten worden. Ein paar Engelsglieder hängen kopflos in den Raum hinein.

Eine *Maria*, die ihr schlafendes Kind anbetet, lebensgroß (Abb.1). Sie ist dem Beschauer entgegengeneigt, und die Verkürzung ihres Kopfes ist gerade das, was auf ein gebildetes Auge zuerst Eindruck macht. Man braucht nicht einmal von den



Abb. 1. Mittelstück des Dresdner Altars
Maria mit dem Kinde

deutschen Vorgängern herzukommen, um das Ungewöhnliche zu spüren: es liegt in der Natur einer guten Verkürzung, daß sie packender wirkt als die unverkürzte Ansicht. Hier handelt es sich zudem um eine seltene Art des Scorzo: es ist nicht das billige Schieflegen des Kopfes, sondern eine Neigung, bei der Mund- und Augenlinien ungefähr in horizontaler Stellung bleiben.



Abb. 2 und 3. Die Flügel des Dresdner Altars
Der hl. Antonius. Der hl. Sebastian

Der Geist der Perspektive beherrscht nun aber weiter den ganzen Raum. Nicht umsonst sind die Fugenlinien der Pfeiler vorn so stark eingezeichnet: sie sollen gleich die Konstruktion angeben und auf den perspektivischen Zentralpunkt hinweisen. Die Fußbodenquadrate und -rauten sekundieren.

Der seelische Ausdruck ist dabei zu kurz gekommen. Gerade die Hauptfigur hat zugestandenermaßen etwas Kühles, Starres, Unfreies. Kühl und temperamentlos ist aber überhaupt die Zeichnung. Nicht nur die architektonischen Linien, alles Lineament ist von einer auffallend nüchternen Kahlheit. Wie steif ist das aufgeblätterte Buch behandelt und wie frostig wirkt die Mauer, das Fenster![1]) Dazu die Leere im Raum, der nicht von den Figuren gefüllt ist, sondern als ein Vakuum gähnt und durch die minuziösen zwei Engelchen, die reinmachen, nur noch leerer erscheint. Und wie ärmlich ist die Engeldekoration in der Luft! Die Vorliebe für die unbewegte Linie, die sogar die Haare der Maria in glatten Strähnen fallen läßt, geht bis zur Langeweile. Auch im Gefält des Mantels schleppt sich die Linie träge dahin, in matten Brüchen, und wo der Maler einmal reich sein will, wie im Kopftuch, da wirkt er eher peinlich und mühselig.

Mit fast pedantischer Bedachtsamkeit sind in der Zeichnung des Frauenkopfes die Überschneidungen angegeben (am Kinn, an der Oberlippe usw.). Es kommt dadurch etwas Kleines in das große Schema, und die Befangenheit steigert sich beim Kinderkörper, der übrigens nicht mehr nach italienischem, sondern nach niederländischem Modell aussieht: hier ist durch harte Eintragung der einzelnen Falten die Gesamtform ganz zerstückelt worden. Bis an die Karikatur geht endlich die Zeichnung des wedelnden Putto (Kniekehle, Ellenbogen).

Dieses Haften an Einzelheiten wiederholt sich auch im Bildganzen. Es sind da eine Reihe von kleinen Motivchen angebracht, die im Gesamtanblick gar nicht mitsprechen und eine Betrachtung aus nächster Nähe verlangen: die Beschläge an Türen und Truhen (in der Abbildung unsichtbar), das Flachschnitzwerk am Lesepult, die Hobelbank des Joseph mit ihrer ganzen Ausstattung u. dgl. Und schließlich ist es auch ein merkwürdiger Geschmack gewesen, diese Däumlinge von Engeln einzuführen, mit erbsengroßen Weihrauchgefäßen[2]) — ein Behagen am Kleinlichen, das mit der großen Anlage des Hauptmotivs sonderbar kontrastiert.

Ist es nötig, mit der Analyse fortzufahren? Sind das nicht lauter Dinge, die den Glauben an Dürers Autorschaft erschüttern müssen? Kann man nicht Punkt für Punkt beweisen, daß Dürer anders verfährt? Sein Liniengefühl — setzt es nicht alles um in Bewegung? Die Formen des Gesichts ebensogut wie Haare, Falten, Buchblätter? Wo ist man versucht, bei ihm von Kahlheit und Leere zu sprechen? Es erscheint mir überflüssig, Beispiele anzuziehen: ähnliches kommt nirgends vor, nur unähnliches. Oder sollte er hier im Bann eines besondern italienischen Vorbildes gestanden haben? Aber wir besitzen ja genug Transkriptionen aus dem Italienischen von ihm: ob er Mantegna kopiert oder Pollaiuolo oder den Cima da Conegliano, immer ist die Linie mit seinem Temperament gefüllt. Was seine Linienbedürfnisse sind, sieht man am besten in den großen Holzschnitten — ein drastisches Beispiel ist das offene Buch in der apokalyptischen Vision der sieben Leuchter, wo die Blätter sich rollen wie gebranntes Papier, oder die Quadersteine vorn auf dem Männerbad, mit malerisch bröckelnder Fugenzeichnung und einer Schraffierung in gewundenen Linien, als ob das Gewachsene des Steines zur Anschauung gebracht werden sollte. Ich sage nicht, daß sich das wörtlich

[1]) Bei der Verzierung der Brüstungswand wird man eher an Niederdeutsches als an Oberdeutsches sich erinnert fühlen, und die Aussicht aus dem Fenster macht geradezu einen niederländischen Eindruck.

[2]) Der Bartholomäus-Meister hat dergleichen. Vgl. den Thomas- und den Kreuzaltar des Kölner Museums.

wiederholen muß im Gemälde, hier aber handelt es sich nicht mehr um Unterschiede der Technik, sondern um Unterschiede in den Grundlagen der Empfindung. Für die Raumfüllung gilt das gleiche: ihr Charakteristikum im originalen Werk ist Reichtum und nicht Armut. Und wie er das Nackte zeichnet, wie er einen Kinderkörper nach 1495 behandelt, mag man an der Madonna mit den Hasen (oder in der Apokalypse) studieren: die große Formgebung und die italienisch völlige Bildung des Körpers, vor allem der Extremitäten. Ebendort findet man auch Putten mit einer Krone in der



Abb. 4. Dürer
Sebastian an der Säule
Kupferstich B 56

Luft, Dürerische Putten und eine Dürerische Krone, neben denen die Gebilde des Dresdner Altars außerordentlich kleinlich erscheinen. Die bloße Vergleichung der Engelflügel müßte den Unterschied klarstellen: wie ausdrucksvoll und kräftig ist die Form bei Dürer, und was für blöde Flügelchen haben die armen Wichte in Dresden.

Das ist aber nur eine Seite der Kritik. Umgekehrt hat das Dresdner Bild Qualitäten, die über das Vermögen des jungen Dürer hinausgehen: seine Perspektive. Vor 1503/04 bietet er in keiner Zeichnung eine auch nur einigermaßen ähnliche Leistung. Das Frauenbad von 1496 zeigt zwar, daß ihm der Satz von dem einen Verschwindungs-

punkt kein Geheimnis mehr war, allein er bringt dort die Figuren mit dem Raum doch noch nicht zusammen. Der Boden wirft sie ab. Andere Konstruktionen wie das Ecce homo der großen Passion sind ganz wackelig. Der Dresdner Altar gibt dagegen einen vollkommen sicheren Raumeindruck. Auch muß man sagen, daß die Maria und die Engelchen in der Luft sich in Verkürzungen bewegen, die Dürer damals nicht geläufig sind.

Etwas anders liegt die Sache bei den Flügelbildern. Sie wirken freier, bewegter, voller, Dürerischer. Interessant ist besonders der *Sebastian* (Abb. 3), das seltene



Abb. 5. Dürer
Hände eines betenden Apostels
Zeichnung in der Albertina zu Wien

Thema eines lebensgroßen Aktes, der um so bedeutungsvoller erscheinen wird, je weiter man mit der Datierung zurückgehen kann.[1]) Sichere große Akte als Gemälde besitzen wir ja, wenn man den Nürnberger Hercules (von 1500) nicht hierher rechnet, erst in den Adam- und Evafiguren von 1507. Gezeichnete Akte und Halbakte kleineren Formats kommen dagegen in den späteren neunziger Jahren mehrfach vor: die badenden Männer des Holzschnitt-Einzelblatts, Johannes im Ölkessel auf dem ersten Blatt der

[1]) Vielfach übermalt: Die holprige Rückenkontur ist falsch, ebenso der Ellenbogen die Kinnlade u. a. Die Hände haben ganz besonders gelitten und sind nur oberflächlich wiederhergestellt.

Apokalypse, der ebenfalls apokalyptisch anmutende Sebastian des Kupferstichs. Sie stimmen unter sich in der Zeichnung vollkommen überein, fragt man aber, ob sie auch mit dem Dresdner Sebastian sich vertragen, so wird man sagen müssen: nein. Was leicht kontrollierbar ist, ist die Zeichnung des Armes. Die sicheren Jugendstücke geben überall die übertriebene Zeichnung, die ausspringenden Muskeln, den Biceps vor allem in starker Akzentuierung. Der gestochene Sebastian an der Säule (Abb. 4), der doch auf ein italienisches Muster (Cima da Conegliano) zurückgeht, hält es darin



Abb. 6. Dürer zugeschrieben
Die Fürlegerin
Gemälde in Augsburg

nicht anders als der Johannes der Apokalypse und die Figuren des Männerbades. Im Dresdner Bild fließt die Linie ganz still. Es fehlen durchaus die kräftigen Interpunktionen des Dürerischen Jugendstils.

Einen weiteren Hinweis auf spätere Datierung des Dresdner Sebastian kann man wohl auch in den Händen finden: sie sind identisch mit denen eines betenden Apostels auf dem Heller-Bild (1509), wozu die Albertina die Vorzeichnung besitzt (Abb. 5). Nun ist allerdings diese Stelle verdorben und nur im allgemeinen und roh die Form wiederhergestellt, allein man sieht doch, was ursprünglich da war, und wenn der Zeigefinger ehemals steiler emporging, so liegt darin gerade ein engerer Anschluß an

die Vorlage. Betend zusammengelegte, emporgerichtete Hände kommen ja freilich so oft vor, daß man mit Identitätserklärungen vorsichtig sein muß. Hier aber scheint mir ein Zusammenhang vorzuliegen, der über Zufallsmöglichkeiten hinausgeht, in der Fingerstellung und in der Binnenzeichnung. Auch der Kopf in seiner einfachen Art, mit den großen ruhigen Augen geht besser im Stil mit den Köpfen des Heller-Altars zusammen als mit dem Selbstporträt von 1498 im Prado oder dem Krell (1499) in München.[1]) Wer aber wollte dann noch von Dürer als dem Autor sprechen?

Und ganz entschieden undürerisch sind die Engel der Luft. In ihren Bewegungen greifen sie über das hinaus, was dem jungen Dürer erreichbar war, aber auch später



Abb. 7. Dürer
Zeichnung eines Mädchenkopfes
Sammlung Malcolm

wird man nie finden, daß er ein solches Gewühl und solch ein Durcheinander von Kleinem und Großem gegeben hätte. Baldung u. a. bringen dergleichen, nicht er.

Endlich seien noch einige Details genannt, die zur Charakteristik des Stils dienen können. Die Behandlung der Wunde: zwei dünne kurze Fäden des Blutgerinnsels, und die Behandlung der Blume im Glas, jener dem Sauerampfer ähnlichen Blume,

[1]) Auch das kurze Haar ist nicht altertümlich. Bis in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts gibt Dürer dem Idealkopf das traditionelle lange Lockenhaar, auch da wo er italienisch wirken will wie bei dem genannten Sebastian des Kupferstichs. Eine genaue Analogie zu der eigentümlichen Frisur unseres Bildes enthält dagegen Cranachs Holzschnitt eines Ritters Georg von 1506 (L. 5): lange Locken vor den Ohren und ein Knoten über dem Scheitel.

die man bei Dürer so oft trifft: sie ist dürftig und mager gebildet und nicht zu vergleichen mit den saftig vollen und üppig bewegten Pflanzen der Madonna mit den Hasen oder des »Spaziergangs.«[1])

Über den *Antonius* kann ich mich kurz fassen (Abb. 2). Die Hände, die bewegte Gewandung — sie sehen im ersten Augenblick wohl sehr vertrauenerweckend aus, allein sie behalten nicht diese Wirkung. Es ist mehr nur der äußerliche Schein nachgeahmt. Das Krause ist da, aber es fehlt der Nerv. Die Hände sind nicht gut, der Daumen rechts unglaublich verzeichnet. Nun kommen ja kuriose Sachen vor bei dem jungen Dürer (die unmöglichen Beine des verlorenen Sohnes!), aber die Linie besitzt doch immer eine suggestive Kraft. Diese ist hier nicht zu verspüren. Die Finger des Antonius sind wohl krumm, aber sie greifen nicht.

Alles Beiwerk ist an sich fremdartig. Das Ungeheuer mit geöffnetem Rachen, in dem nadeldünne Eckzähne sichtbar werden, verrät die charakteristische Schwäche in der funktionellen Empfindung. Die anderen Tiere sind ebensowenig Dürerisch.

Einen doppelten Autor für Mittelbild und Flügel anzunehmen, scheint mir vorderhand unnötig. Doch möchten die Flügel, wie auch Wörmann im Dresdner Katalog zugibt, etwas später entstanden sein. Wer der Autor gewesen ist, weiß ich nicht. Auf jeden Fall ein Mann von widerspruchsvollen Eigenschaften; keine einheitliche starke Natur.

Sollten meine Ausführungen beweiskräftig sein, so müßte man nun weiter fragen, was durch das Ausscheiden des Dresdner Bildes für Dürer sonst noch in Wegfall kommt. Ich will darauf nicht mehr eingehen. Nur über ein Bild, das immer in engem Anschluß genannt wurde, sei noch eine Notiz erlaubt, über die Fürlegerin.

Inschriftlich wird das Datum 1497 genannt. Freilich möchte weder das Bild in Augsburg (Abb. 6) noch das in Frankfurt Original sein, und damit verliert auch die Inschrift an Wert. Aus inneren Gründen erscheint mir aber dieses Datum überhaupt unglaubhaft und um ein Jahrzehnt verfrüht. Einer dieser Gründe ist die Beleuchtung, wo schon mit Wirkungen gerechnet ist, die sich Dürer erst 1506 in Venedig zu eigen gemacht hat. Eine Bestätigung erhält diese Placierung durch eine Zeichnung, die Malcolm besaß und die von Lippmann im ersten Band der Dürerzeichnungen (No. 96) publiziert wurde (Abb. 7). Sie gibt das Motiv des Kopfes ganz genau und zwar mehr dem Augsburger Exemplar entsprechend, das vielleicht doch die altertümlichere Form enthält, während das Frankfurter Exemplar den Kopf mit dickem Kranzreif schon mehr ins Breite umgesetzt zeigt. Kann man nun glauben, Dürer habe in der Zeichnung sein Werk von ehemals noch einmal kopiert? oder muß man nicht vielmehr annehmen, die Zeichnung sei das Primäre? und wenn diese nun nach ihrer Technik unbestreitbar erst der mittleren Periode Dürers angehört, ist damit nicht auch über die Entstehungszeit des Bildes entschieden?

[1]) Das Glas ist mit kürzestem Ausdruck außerordentlich malerisch behandelt. Auch ist schon die gebrochene Erscheinung des Stengels, wo er aus dem Wasser heraustritt, festgehalten (!).

MSCHATTA

BERICHT ÜBER DIE AUFNAHME DER RUINE VON BRUNO SCHULZ UND KUNSTWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNG VON JOSEF STRZYGOWSKI

I

BERICHT ÜBER DIE AUFNAHME DER RUINE

VON BRUNO SCHULZ

Die Ruine Mschatta, oder Chān Meschetta,[1]) wie sie auch von den Beduinen genannt wird, liegt im Ostjordanlande etwa 200 km (in der Luftlinie) südlich von Damaskus, an der großen Pilgerstraße, die von Damaskus nach Medina und Mekka führt, an einer Stelle, wo die Straße wieder in die Ebene eingetreten ist, nachdem sie das Hügelland des Zerḳaflusses durchschnitten hat, etwa 4 Stunden östlich von Madeba, 5 Stunden südlich von ʿAmmân und 1 Stunde nordöstlich von der künftigen Bahnstation Ḳalʿat Ziza (oder Djizé) der im Bau begriffenen Hedjasbahn. Von einigen Ausläufern des Hügellandes, den »Mschattahügeln« (tulûl el Mschatta) gegen die Nordwinde geschützt, liegt die Ruine hier etwa 10 Minuten östlich von der Pilgerstraße in der ebenen und wasserlosen Steppe ohne Nachbarschaft und jenseits der jetzigen Grenze seßhaften Wohnens. Als Spuren früherer Bewohner der Gegend findet sich in der nächsten Umgebung eine Anzahl unregelmäßig in den weichen Fels gehauener und innen roh verputzter Zisternen und dabei jedesmal eine große Menge kleiner arabischer Tonscherben, auch einzelne scheinbar zu Werkzeugen verwendete Feuersteinstücke, aber keinerlei Reste irgendwelcher fester Häuser.

Die Ruine ist eine quadratische Bauanlage, die nach SN orientiert ist mit einer Abweichung von etwa 12° nach NO. Die Außenmauer, die ein Quadrat von 144 m Seitenlänge einschließt (die Maße weichen, an verschiedenen Stellen genommen, stets um einige Zentimeter ab), ist an der Nord-, Ost- und Westseite durch dreiviertelkreisförmig vorspringende Flankierungstürme und durch Ecktürme von etwas größerem Durchmesser in 6 (annähernd) gleiche Abschnitte geteilt. Dieselbe Einteilung zeigt die Südseite, aber mit der Abweichung, daß an Stelle des Turmes in der Mitte sich das

[1]) Meͤšettā oder Meͤšattā (arab. = Winterquartier); hier der Einfachheit halber durchgängig Mschatta geschrieben. Herr Dr. Eugen Mittwoch hatte die Güte, die Schreibung dieses und der übrigen arabischen Namen unserer Arbeit zu redigieren.

von zwei anderen Türmen flankierte Eingangstor befindet und die Mauerabschnitte zwischen den Türmen dadurch ungleichmäßig verkürzt sind. Die Gesamtanordnung des Grundrisses zeigt ein sehr einfaches Schema: einen quadratischen Innenhof, der die Mitte des Ganzen einnimmt, und *einen um diesen ringsherumlaufenden Gebäudezug von allseitig gleicher Tiefe*, der den Raum zwischen dem Hof und der Umfassungsmauer einnimmt. Das Erkennen dieser einfachen Grundrißdisposition ist durch den unfertigen Zustand sehr erschwert (vgl. Taf. I). Außer vielleicht der Umfassungsmauer, bei der es ungewiß ist, ob sie je bis zu ihrer ganzen Höhe fertiggestellt war, ist nur der Bauteil, der in der Breite des Innenhofes den mittleren Teil des Nordflügels einnimmt und dem Eingang gegenüber liegt, fast ganz vollendet worden; der entsprechende Teil des Südflügels, in dem sich das Tor befindet, ist nur erst in der ersten Mauerschicht angelegt, und die Flügel, die die Ost- und Westseite in ihrer ganzen Länge einnehmen sollten, sind überhaupt noch nicht begonnen worden. Ihre Grundrißein-



Abb. 1. Die Ruine Mschatta von NO gesehen

teilung ist nur durch die Verzahnungen in den je vier sie umschließenden Mauern zum Teil angedeutet. Die Zwischenmauern, die an diese Verzahnungen anschließen sollten, sind überhaupt noch nicht angefangen, so daß diese Flügel jetzt wie langgestreckte Höfe erscheinen. Trotzdem läßt sich der ganze Grundriß, wenigstens in den Hauptzügen, mit Hilfe dieser Maueransätze rekonstruieren (vgl. Taf. VII).

Die *Umfassungsmauer* ist 1,71 m dick und zeigt, mit Ausnahme der besonders behandelten Torfront, außen und innen eine glatte Ansichtsfläche ohne jedes Profil aus regelmäßigen Schichten (Quadern von 37—42 cm Höhe und von ungleicher Länge). Das Material ist ein leicht zu bearbeitender, etwas poriger, in der frischen Bruchfläche schneeweißer Muschelkalk. Die Mauer ist ohne eigentliches Fundament auf einer Abgleichung von wechselnder Stärke errichtet, die aus Kalksteinbruchstücken und Kalkmörtel hergestellt ist. Die Mauer selbst besteht aus einer äußeren und inneren Verblendung und einem Füllmauerwerk dazwischen. Die äußere und die innere Verblendung halten nicht dieselben Schichthöhen inne, auch ist ihr Verband stellenweise recht mangelhaft. Er besteht darin, daß ein oder mehrere Läufer (von 20—40 cm Tiefe und durchschnittlich etwa 90 cm Länge) mit schmaleren Bindern (von einer Einbindungstiefe bis zu 1 m) abwechseln. Der Schluß der Stoßfugen ist nur in den Ansichtsflächen gut, da die Steine sich, wie es auch heute noch bei den arabischen Steinmetzen üblich

ist, vielfach nach hinten stark verjüngen. Bei dem Füllmauerwerk ist nicht immer eine Anordnung in Schichten innegehalten. Es besteht aus ungleichmäßigen Brocken desselben Kalksteins, die mit kleineren Feuersteinbrocken verzwickt und mit einem Mörtel vergossen sind, der aus Kalk, Asche und Kalksteinstaub besteht mit gelegentlichen Beimengungen von kleingestoßenen Ziegel- und Topfscherben.

Die Türme sind mit Ausnahme von vieren, die je einen Raum mit Wasserausguß enthalten, ohne Hohlraum in gleicher Technik ausgeführt, nur scheint in ihnen auch bei dem Füllmauerwerk etwas sorgfältiger auf eine Anordnung in Schichten gesehen zu sein.

Der obere Teil der Mauer ist nirgends erhalten und war vielleicht überhaupt noch nicht fertiggestellt. Ohne Zweifel muß er mit einem Zinnenkranz abgeschlossen gedacht werden, der so hoch liegen muß, daß der Wehrgang dahinter über den anstoßenden Gebäudeteilen hinwegläuft. (So ist er auf Taf. III und VI rekonstruiert.)



Abb. 2. Die Ruine Mschatta von SO gesehen

Das weitaus größte Interesse beansprucht wegen ihrer prächtigen Dekoration *die Torfront* (vgl. Abb. 3 u. Taf. II u. VIII), d. h. der mittlere Abschnitt der südlichen Umfassungsmauer zwischen den beiden inneren Rundtürmen, der das Eingangstor enthält, und dessen größter Teil jetzt abgebrochen und nach Berlin überführt ist (Abb. 3). Seine Länge beträgt zwischen den beiden Rundtürmen 47,25 m. (Davon entfallen 4,70 m auf das Tor mit Umrahmung, auf die Mauerabschnitte daneben 2,20 m (links) und 2,24 m (rechts), auf die Türme je 6,30 m (im Sockel gemessen) und 13,29 m (links) bzw. 13,56 m (rechts) auf die langen Mauerflächen daneben.) Die das Tor flankierenden Türme sind im Grundriß polygonal, nach 5 Seiten des regulären Achtecks gebildet.

Diese ganze Wandfläche mit Einschluß der Türme ist einheitlich dekoriert: Zwischen einem Sockelgesims (1,27 m hoch) und einem Hauptgesims (0,89 m hoch) ist die Wandfläche (in der Höhe von 2,91 m) mit einem in Zickzacklinie geführten Gesims, Rosetten in den Mitten der dabei entstehenden Dreiecke, und einem feinen, die verbleibenden Flächen gleichmäßig überspinnenden Relief geschmückt. Trotz ihres üppigen Reichtums hat diese Dekoration Haltung und Maß hauptsächlich dadurch erhalten, daß bei allen vorspringenden Teilen (mit Ausnahme des Hauptgesimses, das 50 cm auslädt) eine einheitliche Ausladungstiefe (von 14 cm) innegehalten und in

gleicher Weise auch bei den Reliefs, die die gerade Wandfläche schmücken, eine gleichmäßige Reliefhöhe gewahrt worden ist. Es liegen also die Vorderkanten der Sockelprofile in derselben Fläche mit den übrigen profilierten Teilen (mit Ausnahme des Hauptgesimses) und ebenso auch alle Höhen des Flächenreliefs streng in der Wandfläche selbst.

Der *Wandsockel* besteht über zwei glatten aus drei profilierten Schichten. So schwer verständlich seine Formen auch auf den ersten Blick erscheinen, so zeigen sie doch nur die nach dem eben bezeichneten Prinzip umgebildeten Formen der attischen Basis:



Abb. 3. Der nach Berlin überführte Teil der Torfront vor dem Abbruch

Der obere (mit Rankengewinde dekorierte) Torus springt unter dem (mit Laubstrang und aufrechter Akanthusblattreihe geschmückten) Ablauf (Lysis) der Wand bis an die Vorderkante des Sockels vor. Deswegen mußte der Trochilus darunter umgeformt werden aus dem mehr als halbkreisförmigen Profil der griechisch-römischen Kunst in eine viertelkreisähnliche Form. (Er ist wieder mit einer aufrecht stehenden Akanthusblattreihe und sein oberer Steg mit einer Knopfreihe und einer kleinen Akanthusblattreihe darüber dekoriert.) Eine weitere Umgestaltung hat dann die ältere Basisform noch dadurch erhalten, daß unter dem (wieder mit Ranken dekorierten) unteren Torus die Oberkante der Plinthe durch eine viertelkreisähnliche Hohlkehle gebrochen ist (die wieder eine aufwärtsgerichtete Akanthusblattreihe trägt). An den Rücklagen der Wand, neben den Türmen, ist dann noch der Sockel unter der Basis wieder bis

auf die Tiefe der oberen Wandfläche eingezogen, was durch eine glatte Schräge vermittelt ist, während an den beiden Türmen und neben dem Tor der Sockel ohne diese Einziehung glatt heruntergeht (vgl. Abb. 4). Wie sich die attische Basis allmählich bis zu dieser Form umbildet, läßt sich an den in Abb. 5 zusammengestellten Beispielen verfolgen.

Besonders bemerkenswert ist die Dekoration des oberen Torus des Wandsockels: es ist ein Gewinde aus zwei sich kreuzenden Ranken. Auf dem Kreuzungspunkt sitzt jedesmal eine Rosette, ein Motiv, das als ein charakteristisches Merkmal der mittelalterlichen persischen Ornamentik gilt.

Die Wandbasis endigt auf beiden Seiten nicht ganz gleich. Während sie sich links gegen den Rundturm totläuft, tun dies rechts nur ihre unteren Glieder, während der obere Torus und der Ablauf darüber sich gegen die Wandfläche verkröpfen.

Das *Hauptgesims* dieses dekorierten Wandteils besteht aus zwei Schichten. Seine Profile zeigen die Bestandteile des vollständigen antiken Gebälks in charakteristischer Umbildung. Das mit »Pfeifen« dekorierte Geison hat Kymaprofil erhalten und ist von einer mit Akanthusblattreihe geschmückten Sima und von drei Untergliedern begleitet, einem mit Wellenranke dekorierten Wulst, einem Zahnschnitt, der Mäanderform erhalten hat, und einem kleinen Blattkyma darunter. In der zweiten Schicht folgen darunter der Fries, der mit zwei sich kreuzenden Weinranken geschmückt ist, und das Rudiment des Epistyls, von dem die glatten Fascien ganz unterdrückt und nur die profilierte Bekrönung beibehalten worden ist. Sie besteht aus einem ganz kleinen Zahnschnitt mit Perlstab darüber, einem mit Pfeifen dekorierten Kyma (an Stelle des Eierstabes) und einem Simaprofil mit Akanthusblattreihe, das auf dem oberen Plättchen noch eine kleine Blattreihe trägt.

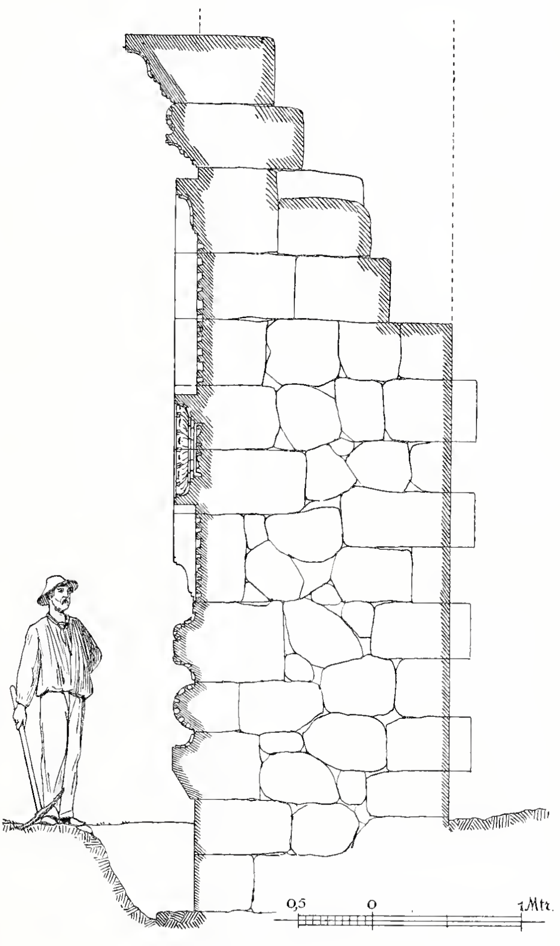
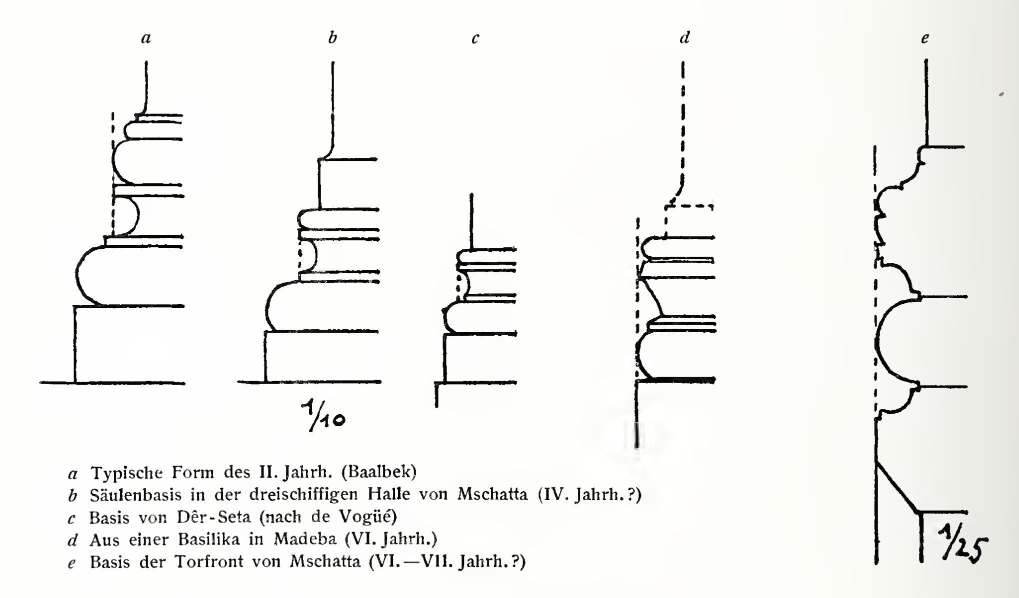


Abb. 4. Schnitt durch die Torfront

Von diesem Hauptgesims waren (vgl. Taf. II) nur an beiden Enden kleine Strecken in situ erhalten; andere Stücke (der obersten Schicht) fanden sich vor der Torfront zerstreut, darunter auch Eckstücke, welche beweisen, daß das Gesims auch über den eckigen Türmen neben dem Tor fortlief, aber keine weiteren Reste, welche die Art

der Fortführung des Gesimses über dem Tor in der Mitte hätten klarstellen können. Die seitlich erhaltenen Stücke zeigen, daß das Hauptgesims sich nicht gerade gegen die vorspringenden Rundtürme totlief, sondern daß es hier nach unten gekröpft, senkrecht nach unten geführt, dann wieder nach außen in die wagerechte Richtung gekröpft und dann senkrecht glatt abgeschnitten ist. So faßt es die dekorierte Wandfläche rahmenartig oben und seitlich ein. Dieses Herumkröpfen horizontaler Gesimse in die Vertikale und ihre Überführung in eine andere Höhenlage, wofür auch Mschatta selbst noch weitere Beispiele bietet, bildet ein sehr beliebtes Motiv der Architektur Syriens im VI. Jahrhundert (vgl. Kal'at Sim'ân, Kalb Luseh u. a. bei M. de Vogüé, La Syrie centrale) und kommt schon in Baalbek im II. Jahrhundert n. Chr. vor, wo das aus einer Sima



a Typische Form des II. Jahrh. (Baalbek)
b Säulenbasis in der dreischiffigen Halle von Mschatta (IV. Jahrh.?)
c Basis von Dêr-Seta (nach de Vogüé)
d Aus einer Basilika in Madeba (VI. Jahrh.)
e Basis der Torfront von Mschatta (VI.—VII. Jahrh.?)

Abb. 5. Umbildung der attischen Basis

bestehende Gesims der Peribolosmauer auf diese Weise in die Hauptgesimshöhe der Propyläen gehoben ist.

Das *Zickzackgesims*, das die Wand zwischen Sockel und Hauptgesims überzieht, hat Simaprofil und ist mit Akanthusblättern dekoriert, die der durchgehenden Lagerfugen wegen wagerecht liegen. Das obere Plättchen ist mit einer Reihe kleiner vierblättriger Blüten geschmückt, die unverbunden dicht nebeneinander sitzen, ein Motiv, das der griechisch-römischen und byzantinischen Kunst fremd ist. Unter dem Simaprofil läuft eine Perlenschnur und darunter wieder ein kleiner Zahnschnitt. Das Gesims beginnt an den Enden neben den runden Türmen horizontal unmittelbar über dem Sockelgesims (links und rechts nicht in ganz gleicher Weise, vgl. Taf. II u. VIII), bildet dann auf den großen Wandflächen neben den Türmen je fünf stehende Dreiecke, an jeder Turmseite je eins und an den kurzen Wandabschnitten neben der Tür auf jeder Seite noch ein halbes. In diesen stehenden Dreiecken sitzt jedesmal, zwei Schichthöhen füllend, eine Sechspaßrosette, die aus einem kleinen Mittelfeld und einem

im Sechspaß herumgeführten Umrahmungsgesims besteht, das in Profilierung und Dekoration dem Zickzackgesims genau entspricht. In der Dekoration des Mittelfeldes wechseln verschiedene Rosettenbildungen.

Die oberen, hängenden Dreiecke tragen *Rosetten*, die übereckstehende reguläre Achtecke bilden und ebenfalls wieder zwei gleich hohe Schichten einnehmen. Ihre Profilierung und Dekoration entsprechen denen der unteren Rosetten, nur ist das kleine Plättchen des Simaprofils mit ineinandergesteckten Dreiblattblüten in Seitenansicht geschmückt, ein Motiv, das meines Wissens in der klassischen und byzantinischen Kunst auch nicht vorkommt.

Der *Reliefschmuck* in diesen Dreiecken ist nicht überall fertig gearbeitet. In den oberen Dreiecken ist er nur an einzelnen der unteren Ecken angefangen, die unteren Dreiecke sind bis auf einige der oberen Ecken fertig gearbeitet. Man kann die verschiedenen Stadien der Arbeit erkennen. Zuerst sind die Muster auf der glatten Steinfläche in dünnen Linien aufgerissen, dann der Reliefgrund bis zur gleichmäßigen Tiefe von etwa 5 cm weggemeißelt und dann erst die Oberfläche der Formen selbst so gegliedert, daß die ursprüngliche Wandfläche immer wieder erkennbar ist. Das Ornament überspinnt die Flächen in sehr guter und gleichmäßiger Verteilung. Die Reliefs der rechten Seite, ausschließlich des Feldes rechts unmittelbar neben der Tür, zeigen eine auffallende Verschiedenheit von denen der linken Seite, die die Hand eines anderen Meisters deutlich erkennen läßt. Der Maßstab des Rankenwerks rechts ist kleiner als links, und während links figürliche Darstellungen (von Tieren, Fabelwesen und Menschen) in jedem Felde auftreten, fehlen sie rechts ganz. Dafür begegnen uns unter den Pflanzenformen rechts Bildungen, die den Formen byzantinischer Kunst gegenüber fremdartig sind; so namentlich die merkwürdigen zusammengesetzten Blüten-, Frucht- und Flügelformen in den beiden letzten Dreiecken rechts.

Von dem *Tor* wurde zunächst die Schwelle freigelegt. Beim Suchen nach Resten des Türsturzes und weiterer Steine der Türumrahmung fand sich nur noch ein Gewändestein. Da sich auch sonst weder außen noch innen bei der Verfolgung der Mauerspuren andere Steine zum Tor fanden, so ist wohl anzunehmen, daß die Tür ebenfalls noch nicht fertig gearbeitet war. Türflügel waren wenigstens nie darin, da die erforderlichen Angellöcher und der Anschlag auf der Schwelle nicht ausgearbeitet waren. Dagegen ist die Führung für einen nach der Ostseite wegzuschiebenden Riegelbalken in der Mauer angelegt (in Abb. 3 sichtbar). Der Typus, nach dem die Tür zu rekonstruieren ist, ist bekannt und vom II. bis zum VII. Jahrhundert in Syrien üblich: die Öffnung (im Verhältnis von etwa 1:2) ist mit einem geraden Sturz geschlossen, der aus einem Stein oder als scheitrechter Bogen konstruiert ist und über dem Umrahmungsprofile noch ein Krönungsgesims enthält, darüber zur Entlastung ein Rundbogen, der von einem Gesims begleitet ist. Da hier in Mschatta das Hauptgesims der Wand tiefer liegt als der Türsturz, so haben wir es uns (wie auf Taf. III dargestellt) neben der Tür hochgekröpft zu denken, um über dem Türsturz den Entlastungsbogen zu begleiten, eine Anordnung, die ebenfalls in der syrischen Architektur des VI. Jahrhunderts öfter vorkommt (Kal'at Sim'ân, Front des Nordflügels). [Die Breite des neben der Tür zur Verfügung stehenden Raumes stimmt dazu: die Entfernung des Achteckturmes von Außenkante Türfassade beträgt 1,67 bzw. 1,71 m. Davon würden 50 cm auf die Ausladung des Hauptgesimses entfallen, 90 cm (Höhe des Gesimses) auf die Breite des hochgekröpften Stückes, so daß noch 27—31 cm für die Ausladung des Türbekrönungsgesimses bleiben würden.]

Von dem *Torgebäude*, das in der Breite des Mittelhofes hinter der Torfront liegt, konnte durch Freilegung der Mauerspuren die Grundrißeinteilung klargestellt werden. Weiteres Material für den Aufbau fand sich nicht. Das Torgebäude ist im Grundriß (vgl. Taf. I) der Breite nach in drei Streifen zerlegt. Der mittlere, breiteste Streifen enthält vorn einen Torraum und zwei gleich tiefe Räume daneben und dahinter einen Torhof. Aus der ungewöhnlichen Dicke der umschließenden Mauern läßt sich folgern, daß der Torraum zusammen mit den beiden Räumen daneben wohl (wie auf Taf. III dargestellt) über die übrigen Gebäudeteile als Torturm in die Höhe geführt werden sollte. Der Torraum enthält in der Rückwand ein dem äußeren entsprechendes Tor (das aber nur in der ersten Schicht über den Schwellsteinen angelegt ist). Pfeilervorsprünge teilen die beiden Seitenwände in je vier Abschnitte (der vordere ist etwas breiter als die anderen und sollte vielleicht je eine Tür zu den beiden daneben liegenden Räumen enthalten). Diese Pfeilervorsprünge sollten entweder Gurtbögen aufnehmen, die den Raum quer überspannen sollten, oder sie sollten kleine Gewölbe in der Richtung der Seitenwände aufnehmen. In beiden Fällen bildeten sie an den Längswänden liwanartige Nischen zum Aufenthalt. Seit uralter Zeit ist ja im Orient der Aufenthalt »im Tore« beliebt, wo man unter dem Gewölbe im Schatten sitzen und alles, was aus- und eingeht, beobachten kann. (Vgl. hierzu auch das Torgebäude auf der Burg von ʿAmmân Taf. XII.)

An diesen Torraum schließt sich nach hinten der Torhof, der die ganze Breite des Mittelstreifens des Torgebäudes einnimmt. Er enthält ein drittes Tor in der Mitte der Rückseite, das den beiden vorderen wieder entspricht (ebenfalls nur in der ersten Schicht über der Schwelle angelegt) und auf allen vier Seiten Pfeilervorsprünge (an der Südwand 1,75 m tief, an den übrigen Wänden 1,27 m), die ebenfalls durch Gewölbe miteinander verbunden den Hof rings mit Liwanen zum Aufenthalt umgeben hätten, wie es jetzt bei den persischen Moscheehöfen und Karawansereien noch durchgängig üblich und der Ziegelbauweise angemessen ist. Während derartige Höfe in den Ländern mit Haustein ausschließlich von fortlaufenden Arkadenreihen (den antiken Stoen) zum geschützten Aufenthalt im Freien umgeben sind, dienen diesem Zwecke in den Ziegelbauländern Persien und Mesopotamien ausschließlich Reihen von überwölbten Nischen (arabisch liwân, persisch tâk, die antiken Exedren).

Von den Räumen der beiden seitlichen Streifen des Torgebäudes fällt besonders der große Saal auf, der rechts an der Vorderfront die ganze Breite des rechten Seitenstreifens einnimmt, und in der Mitte seiner Südwand eine halbkreisförmige Nische enthält. Die Orientierung dieser Nische nach Süden könnte auf den Gedanken führen, daß der Raum etwa als Moschee habe dienen sollen, was aber nicht der Fall ist. Dazu müßte er irgendeine Querteilung haben, wie sie für den Moscheegrundriß — wenn er nicht zentral ist — typisch ist. Die innere Kante der westlichen Wand des Saales war in ganzer Länge sichtbar, und auch an der gegenüberliegenden Ostwand wurde durch Grabung festgestellt, daß keinerlei Ansatz für eine Querteilung des Raumes vorhanden ist, sondern daß der Raum einheitlich, ohne Teilung gedacht war. Die Nische in seiner Südwand ist 1,62 m breit und 1,48 m tief, liegt in einem 65 cm vor die Wand vorspringenden Mauerkörper von 3,26 m Breite und enthält auf beiden Seiten quadratische Auseckungen von 33 × 33 cm für kleine Säulchen, die in die Ecke eingebunden, die Nische flankieren sollten (vgl. Taf. II). Die »eingebundenen Ecksäulchen«, wie man sie nennen kann, die in der mittelalterlichen europäischen und in der orientalischen Kunst so häufige Verwendung finden, treten hier meines Wissens zum erstenmal auf, ebenso wie in größerem Maßstab in dem weiter unten zu besprechenden Kuppel-

raum, beide Male als Flankierungssäulen für Halbkuppelnischen. Es sind die Prostasissäulchen der in der römischen Wanddekoration häufigen prostylen Konchen (Baalbek), die dadurch, daß die ganze Konche in eine Wandausnischung gestellt wird (wofür ebenfalls in Baalbek Beispiele) hinter die Mauerflucht rücken. Dadurch, daß die Wandnische auf das Mindestmaß eingeschränkt wird, werden sie dann zu »eingebundenen Ecksäulchen«.

Von den übrigen Räumen des Torgebäudes läßt sich ebenfalls nichts mehr als die im Grundriß (Taf. I) dargestellten Mauerzüge feststellen, und die Untersuchung



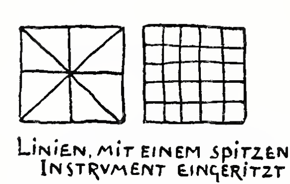
Abb. 6. Der Mittelhof mit dem Hauptbau

mußte sich hier darauf beschränken, den Verlauf der Mauern an den im Grundriß angedeuteten Stellen klarzulegen. Die Türen, die die einzelnen Räume verbinden sollten, sind mit Ausnahme der erwähnten drei großen Tore nicht festzustellen, da nur eine Schicht erhalten ist und überhaupt ausgeführt war, und diese unter den Türen durchlief.

Besonders zu bemerken ist bei den Räumen des Torgebäudes nur noch der kleine Raum in dem die Torfront links flankierenden Rundturm, der einen Ausgußstein enthält. Gleiche Ausgußsteine kommen in dem östlichen Teil der Südfront und in den mittleren drei Flankierungstürmen der Nordfront vor, zum Teil in vollständigerer Erhaltung, und sollen beim Hauptbau besprochen werden.

Die vermutliche Zweckbestimmung der Räume soll weiter unten, nach der gesamten Baubeschreibung behandelt werden.

Der Bauteil, der dem Eingang gegenüber den Platz zwischen der nördlichen Umfassungsmauer und der Nordseite des Mittelhofes einnimmt, ist seiner bevorzugent Lage entsprechend am weitesten im Bau gefördert und war fast vollendet. Er sei kurz als *Hauptbau* bezeichnet (Abb. 6). Er zerfällt wieder in drei von Süd nach Nord durchgehende *Streifen* (vgl. Taf. I). Die beiden *seitlichen* sind untereinander gleich und enthalten jeder in der Mitte einen quergelegten, durch die ganze Breite hindurchgehenden großen Raum, zwei an diesen in der Mitte der Langseiten kreuzförmig anschließende Säle und acht kleinere Zimmer in den Ecken.



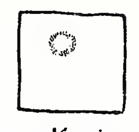


Abb. 7. Ziegelmarken

Alle diese Räume sind so weit erhalten, daß sich ihr ursprünglicher Zustand gut erkennen läßt. Durch Grabungen waren hier nur die Lage der Türschwellen und die Höhe der Fundamentabgleichung festzustellen. Über dieser ist der untere Teil der Wände bis zur Höhe von 1,50 m wie die Umfassungsmauer in Kalkstein ausgeführt, darüber ist alles in gebrannten Ziegeln gemauert. Die Ziegel sind quadratisch, zwischen 21 × 21 und 27 × 27 cm groß und 6,5 cm dick. Einige von ihnen haben Marken (Abb. 7). Die Ziegel sind mit einem Mörtel aus Kalk und Asche in annähernd regelmäßigem Fugenwechsel aufgemauert. Die Lagerfugen sind durchschnittlich 2,5 cm stark, so daß auf die Schicht durchschnittlich 9 cm, auf acht Schichten 72 cm Höhe kommt. Die Stärke der Stoßfugen schwankt zwischen 0 und 4,5 cm.

Die Räume der Seitenstreifen waren sämtlich mit *Tonnengewölben* überdeckt. Über den kleinen Zimmern sind sie mit Ausnahme von zweien, wenn auch zum Teil stark beschädigt, noch erhalten. Für die größeren Räume kann ihr einstiges Vorhandensein aus der Schuttmasse gefolgert werden, die den Boden etwa 1 m hoch bedeckt. Die erhaltenen Gewölbe über den kleinen Zimmern haben ein spitzbogiges Profil und sind im Scheitel 7,75 m über Fundamentgleiche hoch. Ihr Kämpfer sitzt auf zwei Schichten, die 2 cm vorgekragt sind, bündig auf, in der Höhe von 5,25 m über Fundamentgleiche. Die Gewölbe sind 1½ Ziegellängen (etwa 40 cm) stark, und zwar sind die Ziegel *in der Richtung des Gewölbeprofils* hochkant gestellt, eine Anordnung, die es ermöglicht, Gewölbe beliebiger Spannweite ohne Lehrgerüst auszuführen, und die noch heute in Persien üblich ist.

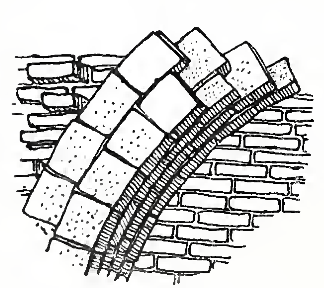


Abb. 8. Konstruktion der Gewölbe

Die einzelnen, nur je eine Ziegeldicke breiten Bogen werden nacheinander ausgeführt, und die Ziegel werden mit der Breitseite an den vorhergehenden Bogen oder beim ersten Bogen an die Schildwand mittels Mörtels, der dazu einen Zusatz von Gips haben muß, angeklebt (Abb. 8). Die Hintermauerung ist in Schichten wie die Mauer bis zu einer auch den Gewölbescheitel noch überdeckenden Schicht aufgeführt, die zugleich die Abgleichung des flachen Daches bildet, so daß die Gewölbestärke im Scheitel mit Abgleichung 50 cm beträgt. Bei den höheren, jetzt eingestürzten Gewölben der größeren Räume, bei denen auch der Kämpfer schon höher saß als in den kleinen Zimmern, kann diese die Nachbargewölbe zu einer einzigen kompakten

Mauermasse verbindende hohe Hintermauerung bis über den Scheitel nicht vorhanden gewesen sein, was wohl auch der Grund war, weshalb sie eingestürzt sind, während die kleineren sich trotz langer Verwahrlosung so gut gehalten haben.

Die *Türen* zu diesen Räumen sind 1 m bis 1,96 m breit, ohne Türausschlag aufgemauert und mit einem spitzbogigen Entlastungsbogen geschlossen, der in derselben Weise wie die Gewölbe hergestellt und in der Wandfläche verputzt ist. Er ist bei den größeren Türen noch von einem ein Stein starken Rollschichtbogen begleitet. Drei Schichten unter dem Kämpfer dieser Bogen ist bei allen Türen die Leibung herausgebrochen. An den besser erhaltenen Stellen ist zu erkennen, daß eine etwa 12,5 cm starke Überlagsbohle in der ganzen Tiefe der Türleibung, mit ihrer Unterkante etwa 66 cm unter dem Kämpfer, die Tür horizontal abschloß. Darüber lag eine Übermauerung aus hochkant in der Richtung der Wand gestellten Steinen, ein Stein hoch,

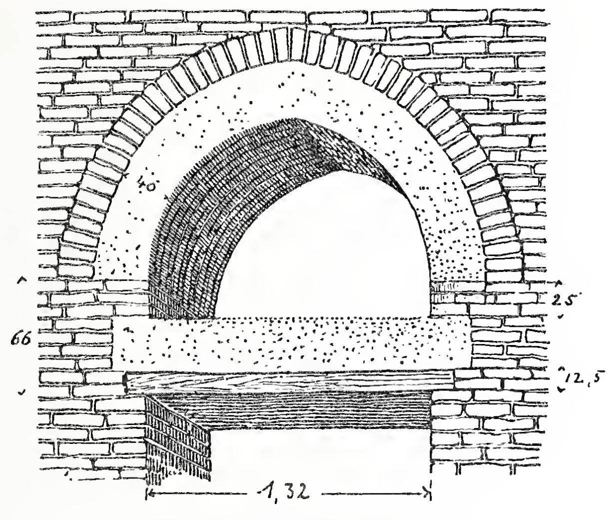


Abb. 9. Überdeckung der Türöffnungen

also ein scheitrechter Bogen, der ebenfalls wieder in der Ansichtsfläche verputzt war (Abb. 9).

Ihr Licht erhielten die kleineren Räume größtenteils durch die Türen. Die größeren Räume, nach denen diese führten, müssen wohl in den Gewölben oder in den Schildwänden Fenster gehabt haben. Ein mit Anschlag und dekoriertem Umrahmungsprofil versehener Gewändestein fand sich vor der Front des Hauptbaues. Er kann zu einem Fenster gehört haben, das in der Schildwand eines der beiden nach dem Hofe gelegenen großen Säle gesessen haben kann. Außerdem finden sich in den kleineren Räumen hoch angebrachte Rundfenster von 55 cm, die mit einer Rollschicht umwölbt sind, und die mehr der Luftzirkulation als der Beleuchtung dienen sollten, da sie auch von einem Raum in den andern führen.

Eine besondere Ausgestaltung hat der *Mittelteil* des Hauptbaues erhalten. Er enthält vorn einen großen Raum, der sich mit drei von Kalksteinpfeilern flankierten Öffnungen in seiner ganzen Breite nach dem Innenhofe öffnet und mit einer der mittleren dieser entsprechenden, ebenfalls von Kalksteinpfeilern flankierten Öffnung

mit einem dahinter gelegenen quadratischen Raum in Verbindung steht (Abb. 10). Es war ohne Grabung klar, daß diese Öffnungen einst durch Bogen überwölbt waren, da die Bogensteine und ihre Übermauerung in der Sturzlage, wie sie vielleicht durch ein Erdbeben herabgestürzt waren, am Boden lagen und ihre ursprüngliche Lage zueinander erkennen ließen. So konnten, nachdem die Sturzlagen von Erde gesäubert waren, die einzelnen Quadern umgedreht und gemessen und ihr ursprünglicher Platz festgestellt werden, so daß die auf Taf. IV gezeichnete Rekonstruktion sicher nachgewiesen ist. Die Pfeiler haben attische Basen und über einem Halsglied korin-



Abb. 10. Mittelteil der Front des Hauptbaues

thische Kapitelle mit zwei Blattreihen. Die Voluten darüber sind stark reduziert und tragen keinen angearbeiteten Abakus. Dieser wurde ersetzt durch einen nicht profilierten Kämpferstein, der an der Vorderfront nicht nachgewiesen, am Ostpfeiler des hinteren Bogens aber in situ vorhanden ist. Er ist 31 cm hoch und liegt 9 cm über der Oberkante des Kapitells. Dazwischen ist an der Rückseite des hinteren Bogens noch ein Stück Holz von 9×9 cm Querschnitt erhalten, der Rest eines Bogenankers, deren jeder Bogen also zwei hatte. Der Zwischenraum zwischen beiden war unter dem Kämpfergesims mit einer Ziegelschicht ausgefüttert (vgl. Taf. V). Die Bogen hatten überhöhte Halbkreisform und ihre Leibung ist mit vier Wulsten, Bossen für Rankenfriese dekoriert. Die äußere Ansichtsfläche der Bogen trägt ein Gesims, das aus einem gleichen, etwas größeren Wulst und einer Hohlkehle darüber besteht. Es läuft um alle drei Bogen der Vorderfront herum, ist über den Pfeilern horizontal, dann seitlich

vertikal in die Höhe geführt und oben wieder in gerader Horizontallinie über alle drei Bogen hinweg (Taf. IV). So umrahmt es die Zwickel der drei Bogen und faßt sie zu einer einheitlichen Fläche zusammen. Diese ist ganz in Kalkstein ausgeführt und auf der Außenseite über den kleineren Bogen mit je drei Rosetten geschmückt, die in Form des Sechspasses den unteren Rosetten der äußeren Torfrontdekoration entsprechen. Auch hier haben Umrahmungsgesims und die Rosetten wieder die gleiche Ausladung (von 14 cm). Der Grund der Rosetten, auf dem die Akanthusblätter sitzen, zeigte Reste von Bemalung in roter Farbe. Über der oberen horizontal geführten Strecke des Umrahmungsgesimses lief noch eine glatte Schicht in Kalkstein.

Auf der Innenseite der Front ist dasselbe Umrahmungsgesims in gleicher Weise um die drei Bogen herum und über den Pfeilerkapitellen horizontal geführt, läuft sich aber dann auf beiden Seiten an den Längswänden des Raumes tot. Auffallend ist dabei, daß es auch über den beiden inneren Pfeilervorsprüngen (vgl. den Schnitt auf Taf. IV) ohne Unterbrechung in der Fläche der Frontwand fortläuft.

Der hintere Bogen (Taf. V) entsprach genau dem großen Mittelbogen der Front, aber das umrahmende Gesims war bereits ausgearbeitet. Der Wulst trägt ein Gewinde aus zwei sich immer auf der Steinfuge kreuzenden Ranken mit Rosetten auf den Kreuzungspunkten, wie der obere Torus der Torfront. Die Hohlkehle über diesem Wulst ist wieder wie die Hohlkehlen an der Torfront mit einer Akanthusblattreihe geschmückt. Auch bei diesem Bogen ist an der Vorderseite wie an der Rückseite das Gesims wieder am Kämpfer in die Horizontale gekröpft, ohne auf der Vorderseite die beiden Pfeilervorlagen zu berücksichtigen. Dort scheint es noch über den Pfeilern gerade abgeschnitten aufgehört zu haben; sicher reichte es nicht, wie die noch vorhandenen Ziegelschichten beweisen, bis zu den Seitenwänden des Raumes. Auf der Rückseite dagegen läuft es sich an den Seitenwänden des quadratischen Raumes tot.

Die Pfeilervorlagen haben hier dieselben attischen Basen und dasselbe Halsprofil wie an der Frontwand, aber die Kapitelle (das des rechten Pfeilers ist mit nach Berlin geschickt) haben eine in der antiken Kunst nicht vorkommende würfelähnliche Form, nach oben in einer bauchigen Profillinie verbreitert. Sie tragen unten über dem Halsprofil einen mit einfachem Flechtband verzierten Streifen und oben einen niedrigen Abakus, an dem man trotz starker Verwitterung erkennen kann, daß er wie beim antiken korinthischen Kapitell im Grundriß geschweift war und in der Mitte eine Blume trug. Die Kanten des Kapitells haben schmale Akanthusblätter und die Flächen dazwischen sind mit feinem Rankenwerk übersponnen, das bei dem des rechten Pfeilers aus einer Vase herauswächst.

Daß dieser Raum durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe geteilt war, ließen schon die erwähnten sich gegenüberstehenden Pfeilervorlagen an der Vorder- und Hinterwand vermuten. Die Grabung deckte zunächst den Stylobat der Ostreihe in ganzer Länge auf, der aus großen, gut behauenen Quadern besteht, aber keinerlei Standspuren für die Säulen aufweist. Das danach aufgedeckte Nordende des westlichen Stylobats trägt noch die erste Säulenbasis aus grauem Marmor in situ und an Stelle der zweiten eine vertiefte Ausarbeitung für sie. Gleichzeitig wurde in der Mitte des Raumes ein dazu passender gut gearbeiteter monolither Säulenschaft aus Cipollino gefunden, und weiterhin noch zwei gleiche, aber von den daraufgefallenen Bogentrümmern zerbrochene Schäfte. Ein dazu passendes korinthisches Kapitell fand sich unter dem Schutt in dem dahinter gelegenen Zentralraum. Es ist aus demselben

grauen Marmor wie die Basis, 55 cm hoch und trägt Spuren der einstigen Bemalung und Vergoldung (der Grund des Kalathus blau, Ranken und Blätter gelb und rot als Grund für die Vergoldung, von der noch einzelne Spuren sichtbar). Dübellöcher und Gußrinnen an Basis und Schäften, zwei Löcher in dem einen Schaft seitlich, in rechtem Winkel zueinander, die nicht zu den Pfeilern passende Höhe der Schäfte sowie die ganze vom übrigen Bau abweichende ältere Formgebung des Kapitells lassen unzweifelhaft erkennen, daß die Säulen aus einem älteren Bau entnommen sind und hier eine zweite Verwendung finden sollten. Für die Rekonstruktion des ganzen nie fertig gestellten Raumes ergibt sich aus dem geradlinig horizontalen Abschluß der Front, daß auch die Decke dahinter (eine Überwölbung ist ausgeschlossen) wohl horizontal, in gleicher Höhe für alle drei Schiffe, nicht basilikal angeordnet werden sollte. Zur Unterstützung dieser Decke mußten die Säulenreihen dienen. Unmittelbar auf ihnen kann aber weder ein Epistyl haben liegen, noch eine Bogenreihe errichtet werden sollen. Denn abgesehen davon, daß die Oberkante der Säulenkapitelle höher zu liegen kommt als die der Wandpfeilerkapitelle, hätte sich in beiden Fällen ein Anschluß an die Vorder- und die Rückwand über den Pfeilervorlagen ergeben; dem aber widersprechen die oben erwähnten über den Pfeilervorlagen an der Wand durchgehenden Bogenumrahmungsprofile, von denen das an der Rückwand sogar vollständig im Detail ausgearbeitet ist. Es sollte also auf die Säulen und die Wandpfeiler noch eine zweite Reihe Stützen gestellt werden, ohne Vermittlung eines Gebälkes, und diese sollten dann die Deckbalken tragen auf einem Epistyl oder (wie in der Rekonstruktion auf Taf. IV—VI gezeichnet), auf einer Reihe Bogen. Für dieses unserem Empfinden sehr ungewohnte unmittelbare Übereinanderstellen zweier Säulen bietet die syrische Architektur der christlichen Zeit auch andere Beispiele, so an der Basilika zu Kalb Luseh, wo zur äußeren Dekoration der Apsis unmittelbar aufeinandergestellte Säulen zur Unterstützung des Hauptgesimses dienen und in Ḳalʿat Simʿân, wo an der Vorhalle des Südflügels der großen kreuzförmigen Anlage frei vor der Wand stehende Säulen unmittelbar auf den Kapitellen der Pfeilervorlagen errichtet waren (M. de Vogüé, La Syrie centrale, Paris 1865—1877).

Der *quadratische Raum* hinter dieser dreischiffigen Halle hat an den übrigen drei Seiten halbrunde Apsiden, die wieder an den Ecken die oben besprochenen Ausklinkungen für eingebundene Ecksäulen zeigen. Von den Säulen selbst sind keine Standspuren vorhanden. Die Ausklinkungen beginnen in der obersten Schicht des Steinpaneels und sind oben mit einer an den geraden Wandteilen sich fortsetzenden Hausteinschicht überdeckt. Darüber setzt sich das gerade Wandmauerwerk in Ziegeln auch in den Nischen noch etwa 2 m fort. Erst darüber können dann die sicher zu ergänzenden Halbkuppeln gesessen haben. Von diesen und der zu ergänzenden Kuppel über dem mittleren Quadrat muß die Schuttmasse herrühren, die den Boden bis etwa zur Oberkante des Paneels, 1,50 m hoch, bedeckt.

An diesen Kuppelraum schließen sich nach hinten, bis an die Umfassungsmauer durchgehend, noch zwei Zimmer, die den kleinen Räumen der beiden Seitenstreifen des Hauptbaues entsprechen. Der eine von ihnen (der rechte) ist noch mit einem kleinen Raum in Verbindung, der in der Mittelachse des ganzen Baues und hinter der Mittelapsis des Kuppelraumes liegt. An diesen Raum schließt sich wieder ein kleiner Nebenraum, der in dem mittelsten Flankierungsturm der Nordfront liegt. Einen gleichen Raum enthalten die beiden Nachbartürme, ebenso wie an der Südfront der linke Flankierungsturm der Torfront, der schon oben erwähnt wurde. Alle diese vier gleichen Räume enthalten einen sorgfältig gearbeiteten Ausgußstein. Er lag jedesmal,

wie am besten in dem westlichen der drei mittelsten Türme der Nordfront zu erkennen ist, in einer kleinen Halbkreisnische in der runden Turmwand (Abb. 11).

Außer einem vorderen Ausguß- oder Waschbecken enthalten diese Steine dahinter noch einen 25 cm breiten Schlitz, dessen Boden mit starkem Gefälle nach hinten in einen Abflußkanal nach außen übergeht und der ganz dem noch heute üblichen orientalischen Abort entspricht. Es ist also eine Kombination von Waschtisch und Abort.

Die beiden nicht ausgeführten *seitlichen Streifen des Gesamtgrundrisses* erfordern eine besondere Betrachtung. Über die Grundrißeinteilung durch Zwischenmauern geben nur die Verzahnungen Aufschluß, die an den umschließenden Mauerzügen dafür angelegt sind. Diese Verzahnungen sind nun auch nicht überall erhalten. Streckenweise ist die ganze innere Schale der Umfassungsmauer zerstört, und bei der nur in

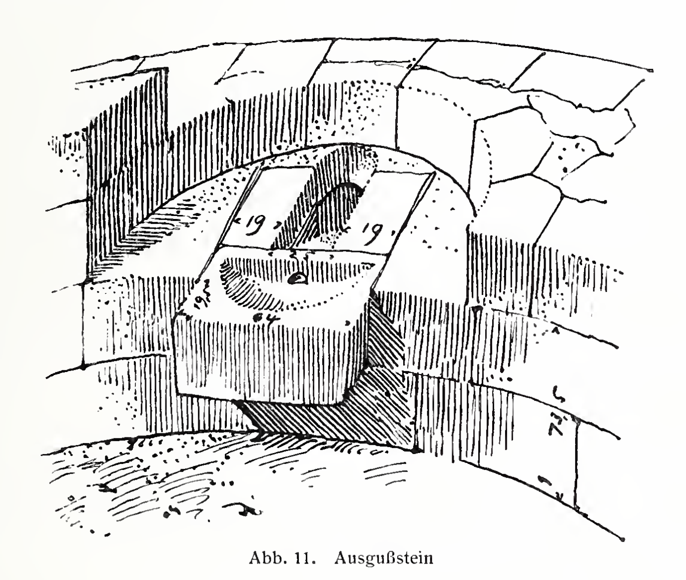


Abb. 11. Ausgußstein

einer Schicht erhaltenen Mauer des vorderen Gebäudeteils und der Hofumschließung bleibt es natürlich auch ungewiß, ob außer den Stellen, wo gerade in dieser Schicht einzelne Quadern vorgestreckt sind, nicht noch andere Maueransätze beabsichtigt waren. Das aber ist von vornherein aus den erhaltenen Verzahnungen klar, daß die Einteilung des rechten und des linken Streifens sich vollständig symmetrisch entsprechen (vgl. Grundriß Taf. I), daß also die Maueransätze an den Stellen, wo sie rechts erhalten sind, auch links ergänzt werden müssen und umgekehrt. Betrachtet man dann den linken (westlichen) Streifen als den am besten erhaltenen genauer, so fällt an der gut erhaltenen Westwand auf, daß sie durch einen Maueransatz gerade in der Mitte in zwei gleiche Teile geteilt ist und daß diese beiden Hälften in gleicher Weise eingeteilt sind, nicht symmetrisch zum mittleren Maueransatz, sondern in gleichem Richtungssinne, von Süd nach Nord dieselbe Aufeinanderfolge von Mauerabschnitten, und zwar die folgende (von Süd nach Nord): *a*; b, c, b; b, c, b; *d*. (Die Strecken *a* und *d* sind jedesmal wieder in zwei verschiedene Teile geteilt, nur bei der vorderen Strecke a ist die Teilung nicht sichtbar, weil die Mauer an der Stelle bis auf den Boden zer-

stört ist.) Die Strecken *a* und *d* sind jedesmal von Ausgußlöchern durchbrochen, während die Strecken b und c keine Ausgußlöcher haben. Die Längen b und c entsprechen nun (bis auf einige Zentimeter genau) den Raumbreiten in den Seitenteilen des Hauptbaues (wo die Breite b der kleineren Zimmer in med. 4,50 m und die Breite c des dazwischen liegenden Saales in med. 7,00 m beträgt). Zu dieser Übereinstimmung in den Raumbreiten kommt die Übereinstimmung in der Tiefe der Bauflügel von der Außenmauer bis zur Hofmauer, so daß alles darauf hindeutet, daß *die Raumgruppe, die durch die Breite b c b und diese Tiefe bestimmt ist* und die im Hauptbau zweimal enthalten ist, in jedem der beiden seitlichen Grundrißstreifen viermal (in zwei Gruppen zu je zweien), *im ganzen also zehnmal im Gesamtgrundriß enthalten ist* (vgl. Grundriß Taf. VII die Raumgruppen I—X).

Diese Raumgruppe enthält beide Male, wo sie im Hauptbau ausgeführt ist, in drei Ecken je zwei gleich große Zimmer, in der vierten Ecke aber drei Zimmer, von denen aber nur zwei wirklich ausgeführt, das dritte nur durch den Maueransatz (bei x Abb. 12) als gleichgroß mit seinem Nachbarzimmer zu erkennen ist. Gemäß der sonstigen Übereinstimmung der Raumgruppen muß man diese drei Zimmer auch in den entsprechenden Raumgruppen der Seitenflügel annehmen (nur können sie hier nicht an der Außenwand liegen, sondern müssen an der Hofwand liegen), und durch dieses Einschieben des dritten Zimmers erklärt sich dann auch, daß den Maueransätzen an der Umfassungsmauer die Ansätze an der Hofmauer nicht überall gegenüber liegen (vgl. Grundrisse Taf. I u. VII).

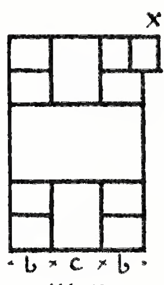


Abb. 12. Wiederkehrende Raumgruppe des Grundrisses

Außer diesen im ganzen zehnmal wiederholten Raumgruppen enthalten die Seitenstreifen nur noch die Räume, die durch die Ausgußlöcher in den Außenwänden als Wirtschafts- und Aborträume kenntlich sind und außerdem an der Nord- und Südwand noch je eine übrigbleibende Strecke, die jedesmal in drei gleiche Raumbreiten geteilt ist. Die Ansätze für die beiden Zwischenmauern zwischen diesen drei Räumen sind auffallend dick. Es liegt nahe, in diesen Mauerstärken die zum Zugänglichmachen des Wehrganges nötigen Treppen zu suchen. Die Ausflußlöcher in den Wänden sind von zweierlei Art: schmalere, ohne Gefälle am Boden, und breitere, mit starkem Gefälle in gewisser Höhe angebracht, letztere ganz wie die Ausflußlöcher in den Türmen. Daß sie auch dieselben Abortsteine erhalten sollten, beweist der an einem von ihnen erhaltene Stein (an der Südwand des rechten Seitenstreifens, a_1 im Grundriß Taf. I), der ganz den oben besprochenen in den Türmen entspricht, nur lag er nicht in einer Nische, wie das über dem entsprechenden Ausflußloch des linken Seitenstreifens erhaltene gerade durchgehende Mauerwerk zeigt.

Zugangstüren zu diesen Seitenflügeln sind in den vier Ecken des Hofes sichtbar (das nördliche Gewände des nordwestlichen dieser vier Tore ist in größerer Höhe ganz in Kalkstein erhalten). Ob in der Mitte der seitlichen Hofmauern noch ein Eingang angelegt werden sollte (wie auf der Rekonstruktion Taf. VII angenommen), oder wie die Räume dort sonst eingeteilt werden sollten, muß unentschieden bleiben.

Der *Hof* selbst enthält nur in seinem südwestlichen Teil ein gut ausgeführtes Wasserbassin. Die in Ziegel gemauerten Umfassungen und der Boden sind innen mit sorgfältigem doppelten Putz in römischer Art versehen. In der Rekonstruktion ist angenommen, daß symmetrisch zu diesem Wasserbecken noch drei andere angelegt

werden sollten, entsprechend der ganzen symmetrischen Gestaltung des Hofes. Nördlich davon fand sich noch ein, aber sehr viel weniger sorgfältig ausgeführter Behälter mit Umfassungen aus Kalkbruchsteinen, die an der Südseite Überlaufrinnen enthalten, wahrscheinlich eine zum Bau gebrauchte provisorische Anlage, vielleicht eine Kalklöschbank.

Im Ostteil des Hofes war ein Werkplatz für Steinmetze, wo Stücke eines eigenartigen grünen Steines lagen, die man begonnen hatte in Platten zu zersägen.

Zisternen oder Brunnen innerhalb der Ruine waren nicht festzustellen.

* * *

Einzelfunde wurden bei der Grabung auffallend wenig gemacht. Von Architekturteilen außer den bereits erwähnten fand sich nur noch ein kleines Bruchstück vom oberen Ende einer kleinen Säule aus grauem Marmor von 18 cm Durchmesser mit Gußrinne und Dübelloch und ein Stück einer Brüstungsplatte aus dem erwähnten grünen Stein. Wider alles Erwarten wurde aber, zuerst zufällig und dann nach weiterer Nachforschung, namentlich im Kuppelraum eine Anzahl von Statuenbruchstücken gefunden (deren Fundorte auf Taf. I eingetragen sind), und zwar:

1. Kopf und Büste einer etwas über lebensgroßen nackten weiblichen Statue von Negertypus, mit kurzem krausem Haar, süßlich gespitztem Mund, sehr großen, flach gearbeiteten Augen. Die Brüste setzen mit scharfen Linien an. Rücken fett, die Linie der Wirbelsäule tief eingegraben.

2. Gesäß einer weiblichen Statue, auch etwas über lebensgroß, dick und rund gearbeitet, Geschlechtsteil ebenfalls ausgearbeitet, die Beinansätze voneinander getrennt, hinten ein Gewandstück in steifen Falten bogig herunterhängend.

3. Liegender Löwe, Gesicht verstümmelt, sonst wenig beschädigt. Bruchstücke dazu (ein Stück vom Hinterschenkel und eine Vordertatze) ebenfalls gefunden.

4. Männlicher Rumpf, etwa in Lebensgröße, mit eng anschließendem Gewand oder Panzer, der um den Hals mit rundem Wulst abgeschlossen ist, mit Gürtel und einem Ansatz an der linken Hüfte (Schwert oder Gewand).

5. Gesäß, etwas über lebensgroß, stark verwittert.

6. Desgleichen mit Beinansätzen, hinten etwas abgeflacht (sitzend?), vorn ein Dübelloch für den Penis. Obere Fläche gerade, mit Dübelloch. Die Statue war also aus mehreren Stücken gearbeitet.

Kleinere Bruchstücke:

7. Oberschenkel (?) mit einem Stück eines Palmstammes (?).

8. Linke Hand, das Gesäß eines kleinen Kindes haltend.

9. Stück von einem Oberarm mit Rücken- oder Brustansatz, ein zweites Bruchstück zum Arm.

10. Gewandstücke.

Da die einzelnen Stücke unmittelbar nach ihrem Auffinden verpackt werden mußten, ließ sich an Ort und Stelle nicht feststellen, welche von diesen Bruchstücken etwa zu einer und derselben Statue gehörten (wie ich es von Nr. 1, 2 und vielleicht 8 vermute). Jedenfalls sind es, außer dem Löwen, die Reste von mindestens drei

Statuen, die wohl sicher nicht (Nr. 1 u. 2) der christlich-byzantinischen oder überhaupt christlicher Kunst zugeschrieben werden können.

Von Inschriften fand sich außer arabischen Kritzeleien, zum Teil in kufischer Schrift, und den überall in erreichbarer Höhe angebrachten Stammeszeichen der Beduinen nichts, aber folgende Steinmetzzeichen an den Quadern der abgebrochenen Torfront:

In der obersten Basisschicht: — mit Kohle geschrieben — eingeritzt. — eingekerbt — eingeritzt

In der zweiten Basisschicht:

Abb. 13. Steinmetzzeichen an den Quadern der Torfront

Außerdem fanden sich an einigen Quadern der Torfront, und zwar auf Flächen, die außen nicht sichtbar waren, leicht eingerissene Zeichnungen, wohl Spielereien oder Übungen der Steinmetzen: einige Pferde, ein Kreuz, welches beweist, daß christliche Steinmetzen an dem Bau gearbeitet haben (Abb. 14), und eine menschliche Gestalt (Abb. 15) mit erhobenem rechten Arm, der ein Schwert (?) hält. Dem eigenartigen Kopfschmuck dieser Figur sind wir bereits unter den Ornamenten der Torfront (in den beiden letzten Dreiecken rechts, vgl. Taf. VIII) begegnet: zwei Flügel und dazwischen eine Art Pinienzapfen. Dort ist dies Ornamentmotiv pflanzenartig behandelt und wie ineinandergesteckte Blumensträuße nach Art des antiken »Bukettbaumes« mehrmals übereinander wiederholt. Hier sehen wir, wie Strzygowski unten nachweist, daß es einen Kopfschmuck bedeutet: die typische Helmzier der Sassanidenkönige, wie sie auf Münzen und Reliefs oft auftritt. Nur hat der Pinienzapfen in der Mitte dort meist Kugelform erhalten.

Die *Bestimmung des Gebäudes*, das bald für eine königliche Residenz, bald für ein christliches Kloster gehalten worden ist, läßt sich aus der ganzen Anlage erkennen. Der ganze Bau ist auf Verteidigungsfähigkeit hin angelegt und zeigt einen wohlbekannten Typus, der noch heute in persischen Karawanserais (auch den befestigten Dörfern einiger persischer Gegenden) und im kleinen in den Quartieren der türkischen Gendarmerie am Euphrat und in der syrischen Wüste wiederkehrt: die quadratische Grundrißform mit quadratischem Mittelhof, die flankierenden Rundtürme und der eine einzige Eingang in der Mitte der einen Seite kehren hierbei immer wieder; ein Typus, der sich schon bei römischen Militärlagern vorfindet. Die zehn oben erwähnten gleichartigen Raumgruppen mit besonderen Wirtschafts- und Aborträumen scheinen mir zu beweisen, daß das Gebäude weder für eine Gesamtheit, wie es bei einem Kloster oder einem Palast, noch für einzelne kleine Reisegesellschaften, wie es bei einem Kara-

wanserai der Fall sein würde, errichtet worden ist, sondern daß es nur *für einen in zehn Unterabteilungen geteilten Truppenkörper als befestigtes Standquartier* bestimmt gewesen sein kann.

Bei dieser Annahme wird auch die Bestimmung der einzelnen Räume verständlich (wie sie auf Taf. VII angegeben ist): der dem Eingang gegenüberliegende Kuppelbau mit der dreischiffigen Halle davor kann dann nur das Fahnenheiligtum sein, wie wir es von römischen Lagern her kennen. In dem Lager Diokletians in Palmyra besteht das Fahnenheiligtum aus einem Langhause mit Apsis, die in drei Ädikulen die Standplätze für die Kultbilder der drei Lagergottheiten enthält. In Kanawât im Hauran sind Reste eines römischen Gebäudes (aus dem II. oder III. Jahrhundert n. Chr.), in eine christliche Basilikenanlage verbaut, erhalten, das wohl das Fahnenheiligtum eines Lagers gewesen sein muß, und das eine Apsis mit drei Konchen darin enthält. Es scheint mir nicht unwahrscheinlich, daß die Anordnung der drei Konchen an drei Seiten eines Quadrats, wie sie in Mschatta ist, auf diese Anordnung zurückzuführen wäre.



Abb. 14. Kreuz auf einer Quader der Torfront

An das Fahnenheiligtum schließen sich zu beiden Seiten die Quartiere für die zehn Abteilungen an. Im Torgebäude kann man in dem Saal mit der Konche das Tribunale, den Saal für Gerichts- und andere Verhandlungen, erkennen und im übrigen ebenfalls Räume, die für das Ganze gemeinsam nötig waren, wie Bureaus und die Wohnung des Kommandanten.

Schwerer ist eine sichere *Datierung* des Gebäudes. Daß es nicht vor Justinian, der in dieser Gegend, namentlich in Madeba viel gebaut hat, und nicht nach der mohammedanisch-arabischen Invasion angelegt sein kann, scheint mir ohne weiteres klar. Es fällt also in das Jahrhundert von 527 bis 627 n. Chr. Bei der Frage, welcher der für dieses Jahrhundert in Frage kommenden Herrschaften wir es verdanken, der byzantinischen, der sassanidischen oder einem einheimischen arabischen Fürsten, müssen meines Erachtens die letzteren von vornherein ausscheiden. Unter ihnen kämen nur die Ghassaniden in Frage. Diese haben aber nach den schriftlichen Überlieferungen[1]) überall im Lande sehr viel gebaut. Die Reste ihrer Bauten sind noch nicht im einzelnen wiedererkannt und studiert. So viel aber ist klar, daß sie keine Ähnlichkeit mit Mschatta haben können; denn sonst würden sie eben durch diese Ähnlichkeit mit Mschatta, das in der syrischen Architektur eine ganz exzeptionelle Stellung einnimmt, sich aus der Masse der übrigen syrischen Bauten herausheben. So kämen nur die Byzantiner oder die Sassaniden in Frage. Mir scheint nun alles darauf hinzudeuten, daß das Gebäude nicht byzantinischen, sondern sassanidischen Ursprungs ist.

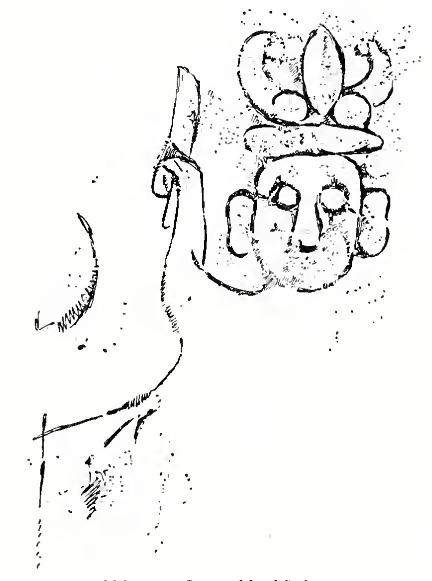


Abb. 15. Sassanidenkönig auf einer Quader der Torfront

[1]) Vgl. Wetzstein, Der Haurân und die Trachonen.

Besonders folgende Punkte scheinen mir im einzelnen für den persischen Ursprung zu sprechen:

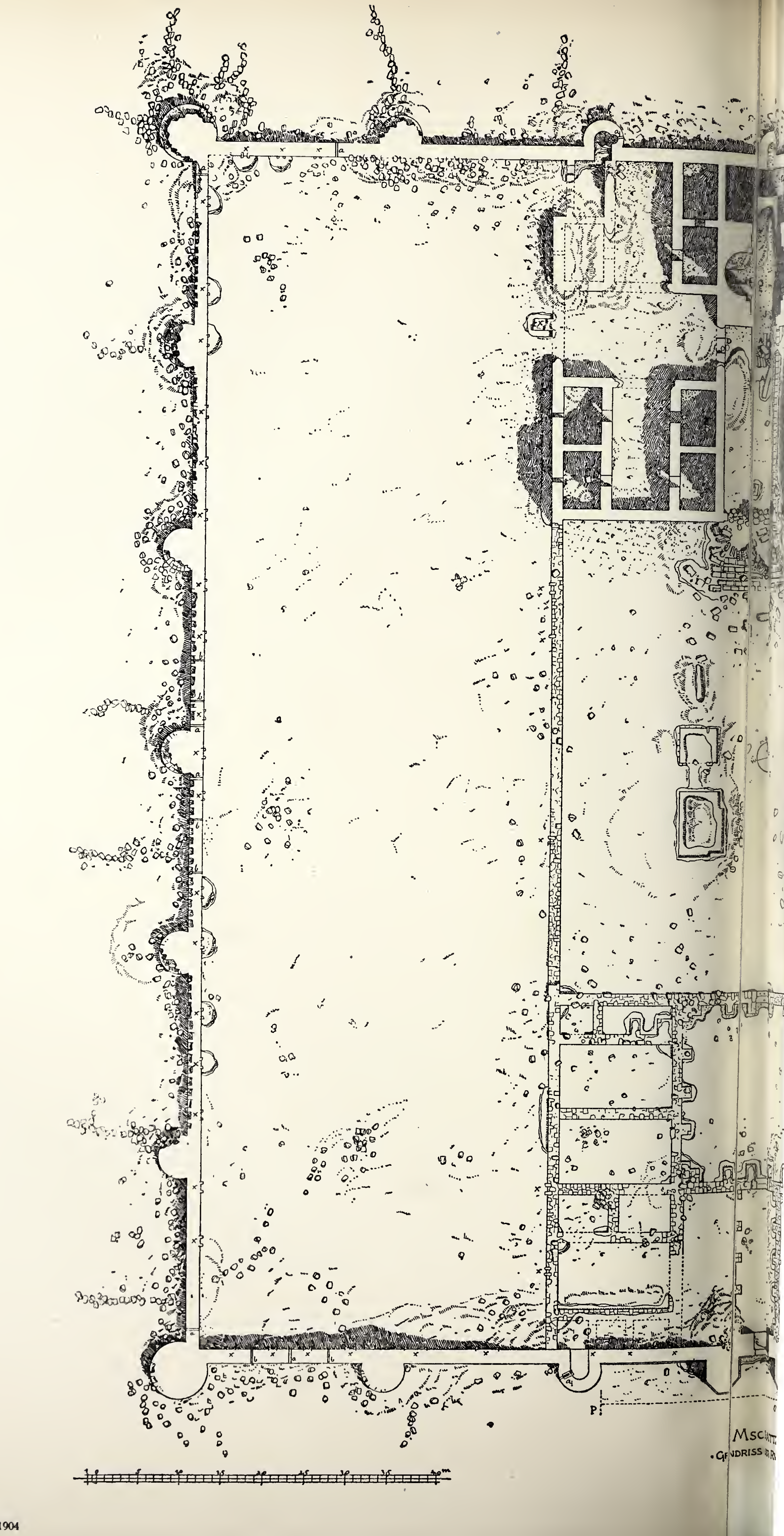
1. Die Verwendung von Ziegeln.

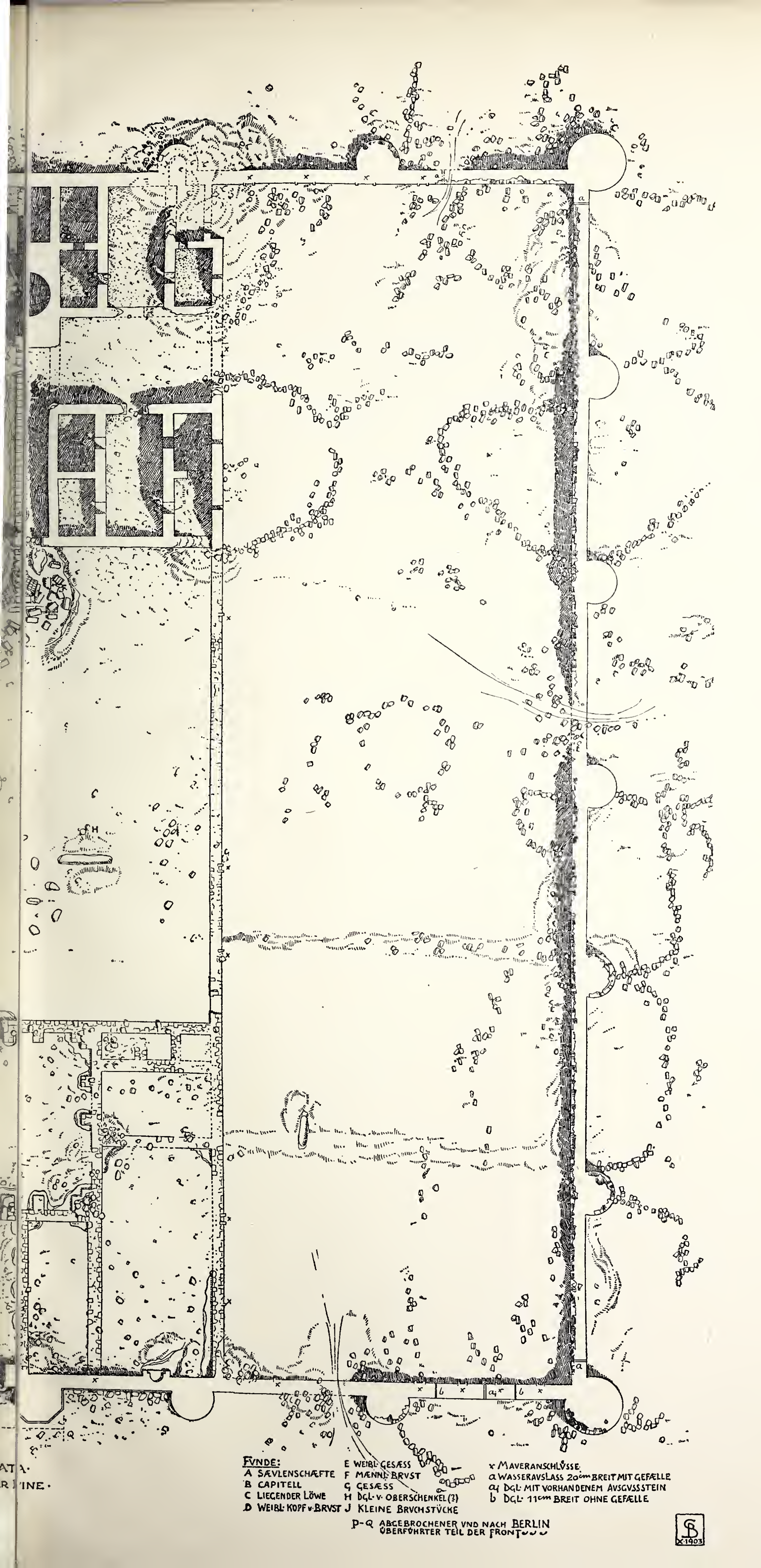
2. Die erwähnten Besonderheiten der Ziegeltechnik.

3. Die Besonderheiten des Ornaments, die zum Teil schon oben erwähnt sind, und seine Verwandtschaft mit sassanidischer Ornamentik (in Seidenstoffen u. dgl.). Die oben erwähnten flügelähnlichen Formen finden sich auch auf den Kapitellen am Denkmal des Chosroes II. in Tâk-i-Bostan. Was die gefundenen Statuenreste betrifft, so wird von Kasr-i-Schirin, einem Kastell Chosroes' II. am Zagrospaß, berichtet (Ritter, Erdkunde), daß Statuen darin aufgestellt gewesen seien.

Das Gebäude kann also meines Erachtens von Chosroes I. (531—579), der in den vierziger Jahren des Jahrhunderts gegen Justinian Erfolge in Syrien errang, von seinem Sohn Hormizd IV. (579—591) oder von seinem Enkel Chosroes II. (591—628) herrühren. In letzterem Falle wäre es in die siebzehn Jahre zwischen 611 und 628 zu datieren. Das schnelle Ende der Sassanidenherrschaft in Syrien würde dann auch den unfertigen Zustand des Gebäudes erklären.

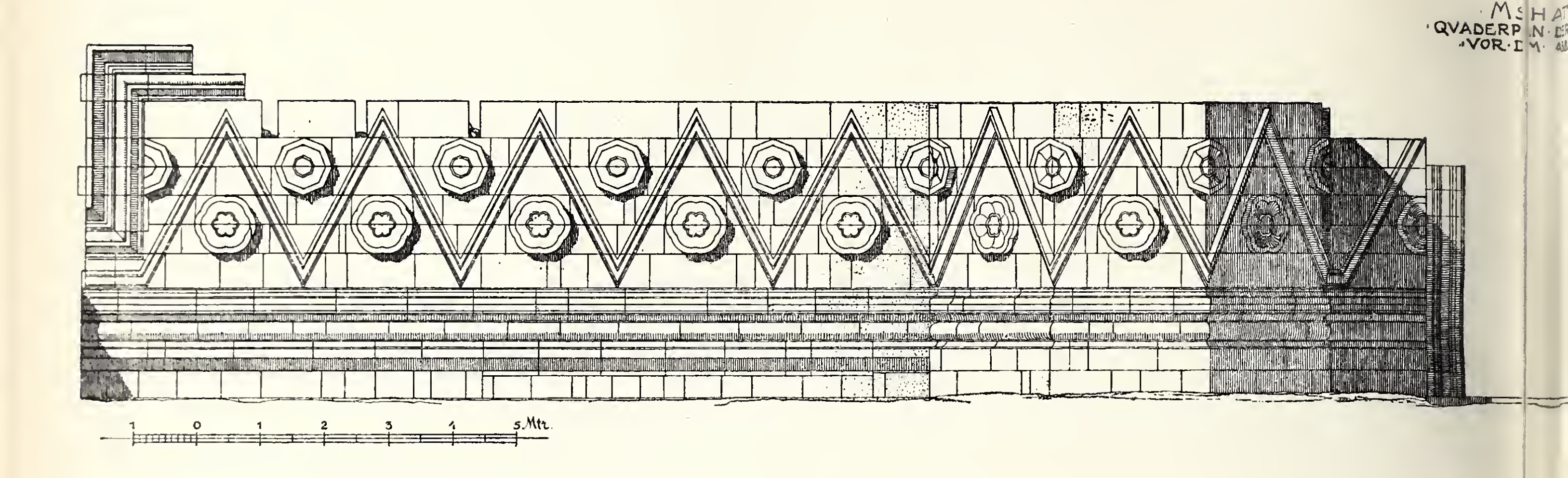





FVNDE:
A SÆVLENSCHÆFTE
B CAPITELL
C LIEGENDER LÖWE
D WEIBL· KOPF v· BRVST
E WEIBL· GESÆSS
F MÆNNL· BRVST
G GESÆSS
H DGL· v· OBERSCHENKEL (?)
J KLEINE BRVCHSTÜCKE
x MAVERANSCHLÜSSE·
a WASSERAVSLASS 20cm BREIT MIT GEFÆLLE
a1 DGL· MIT VORHANDENEM AVSGVSSSTEIN
b DGL· 11cm BREIT OHNE GEFÆLLE
P-Q ABGEBROCHENER VND NACH BERLIN ÜBERFÜHRTER TEIL DER FRONT
SB X·1903







F

E

A

B

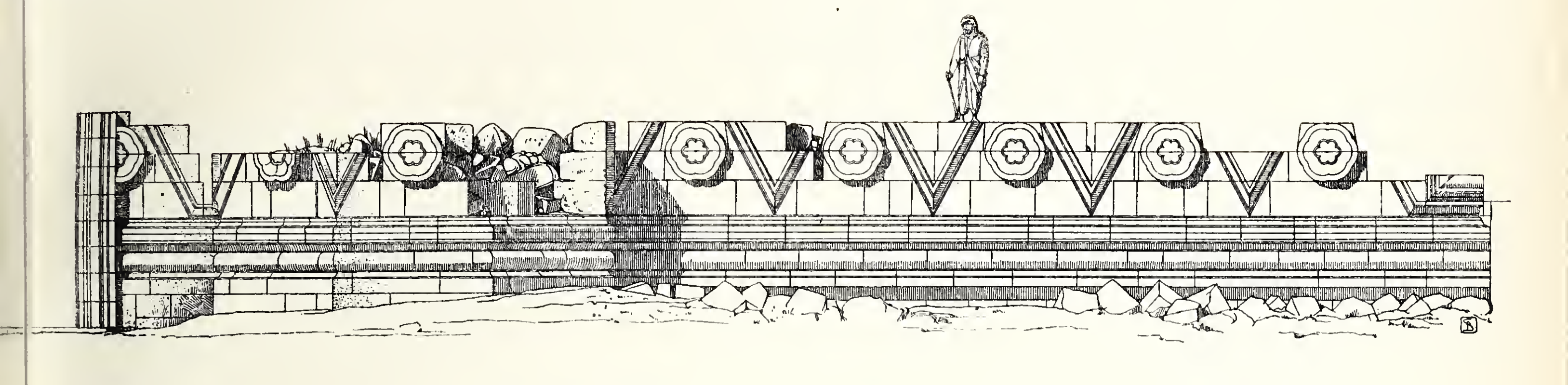
1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Mtr.

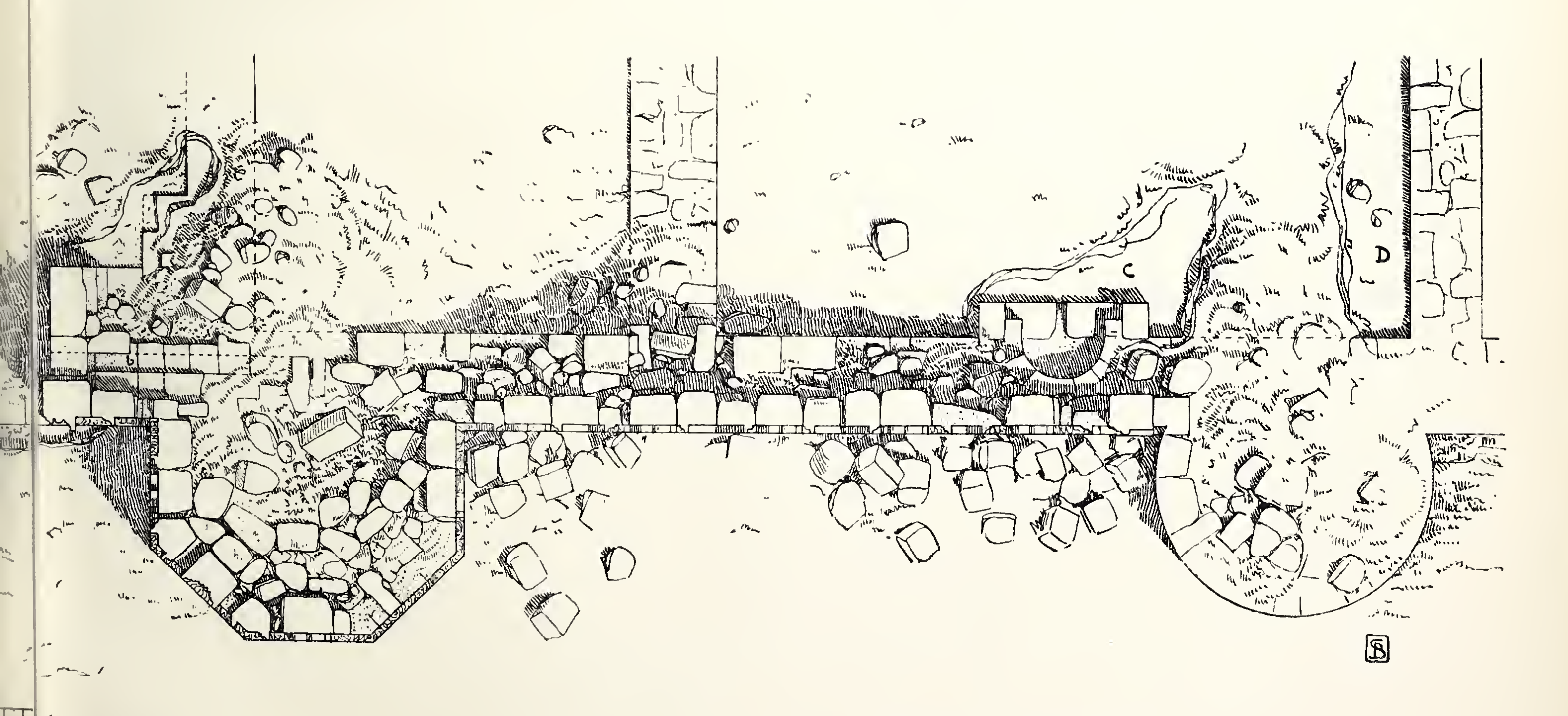
·MSHAT

· GRVNDRISS DER

Rechts: Zustand vor dem Abbru

T
ER HORFRONT·
BB CH·



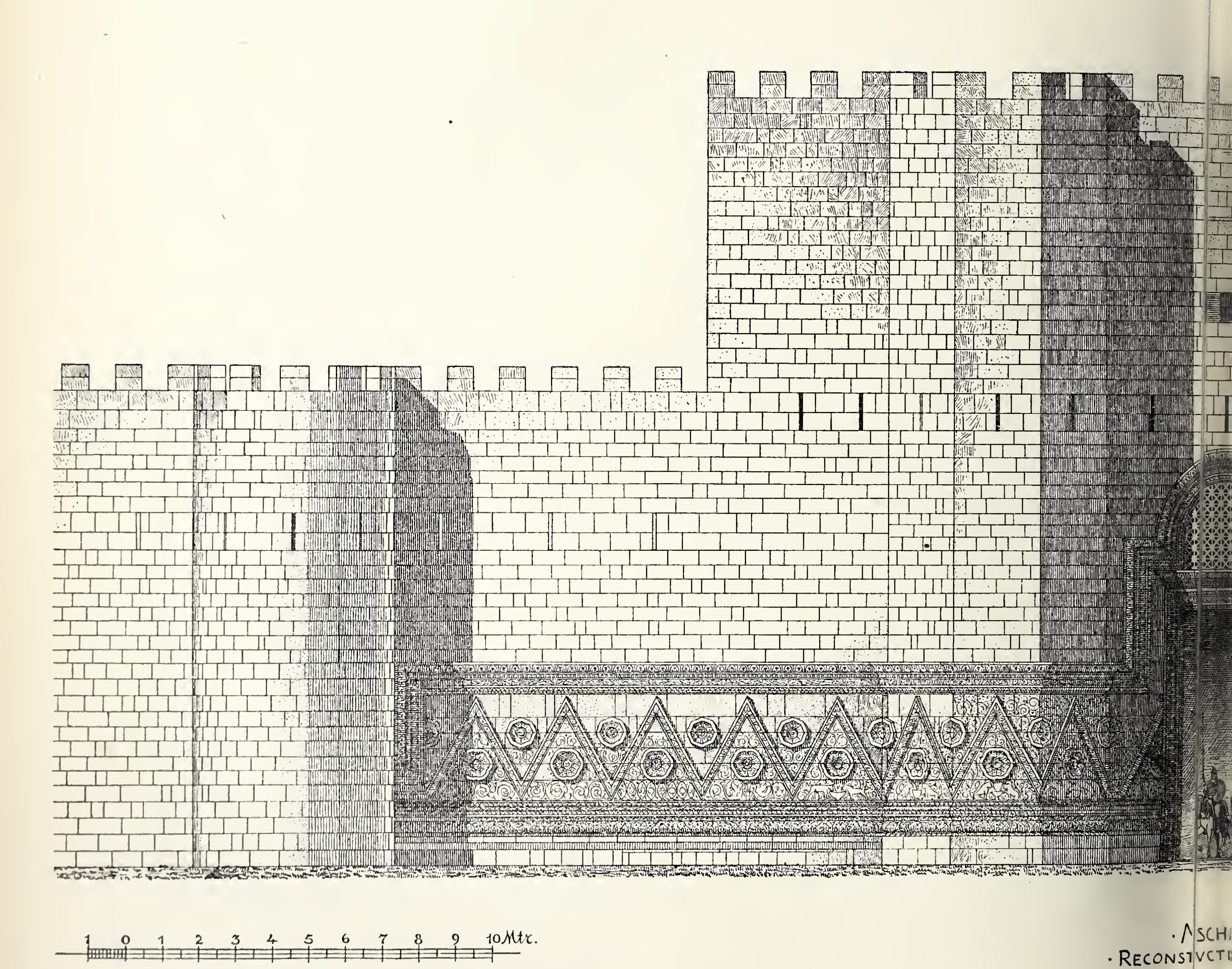


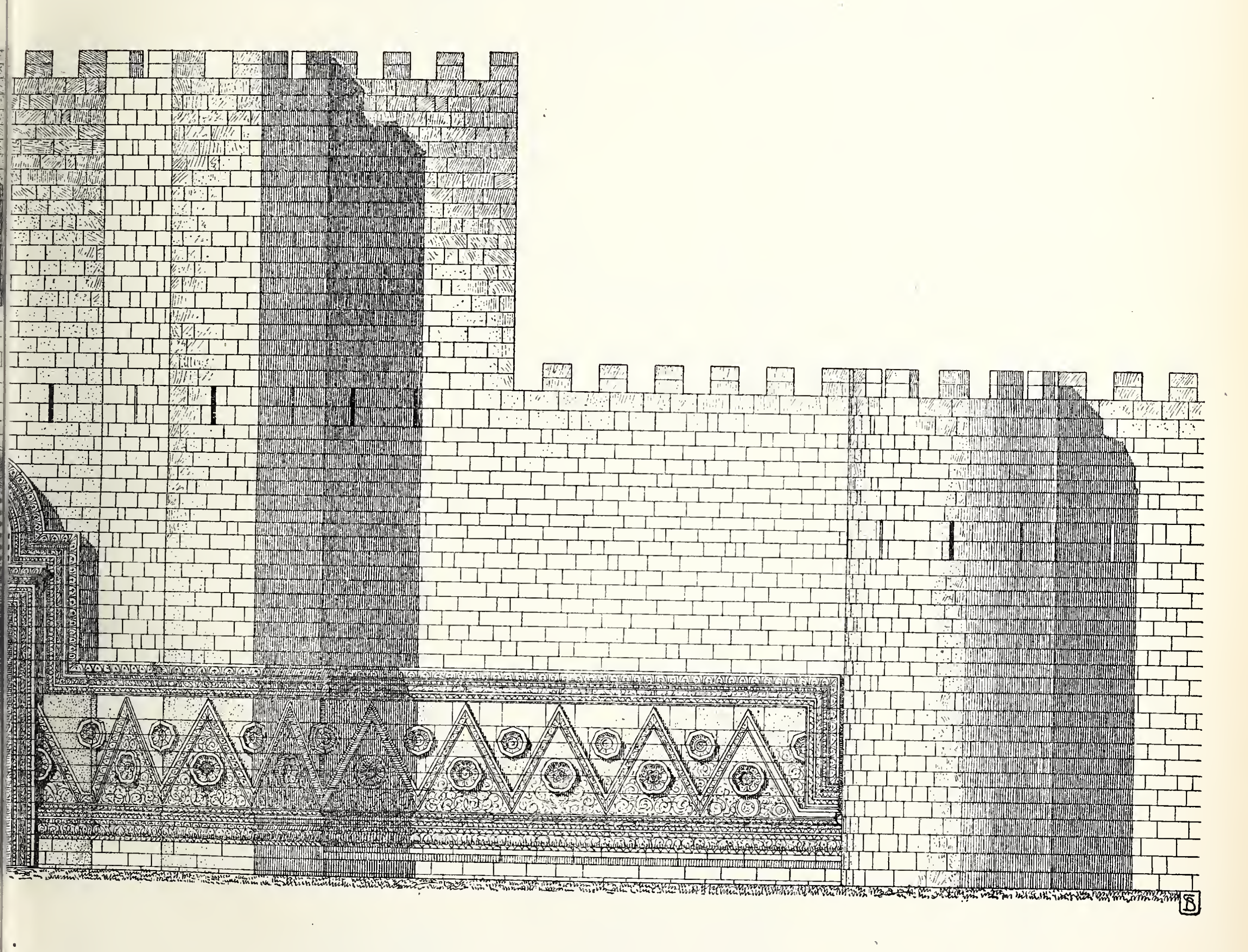
TT.
T ORFRONT·
s: e e Schicht über dem Sockel.

A.B.C.D.E.F. *Grabungen*
a.b. *Führung für einen Riegelbalken.*



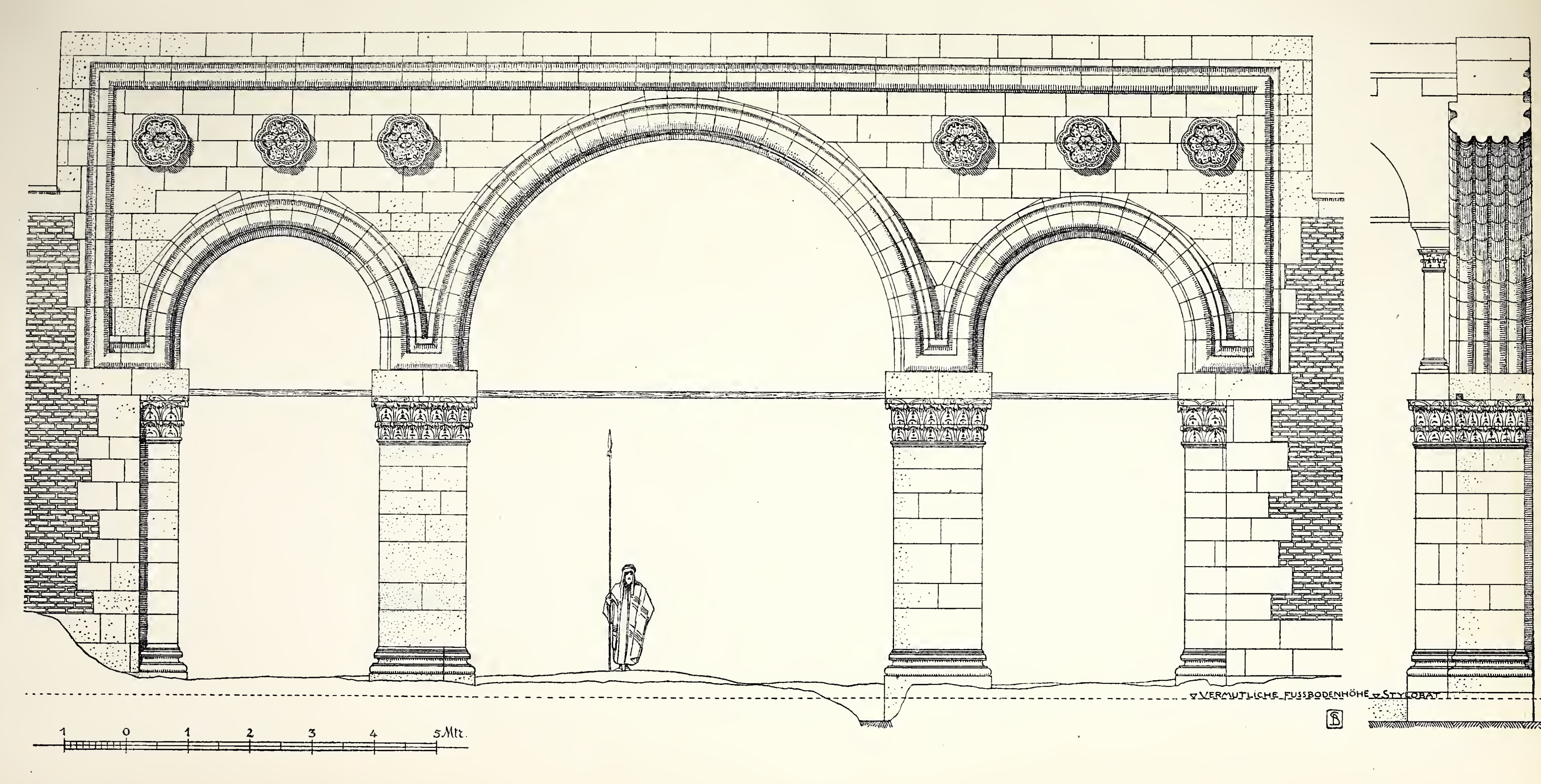



1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Mtr.



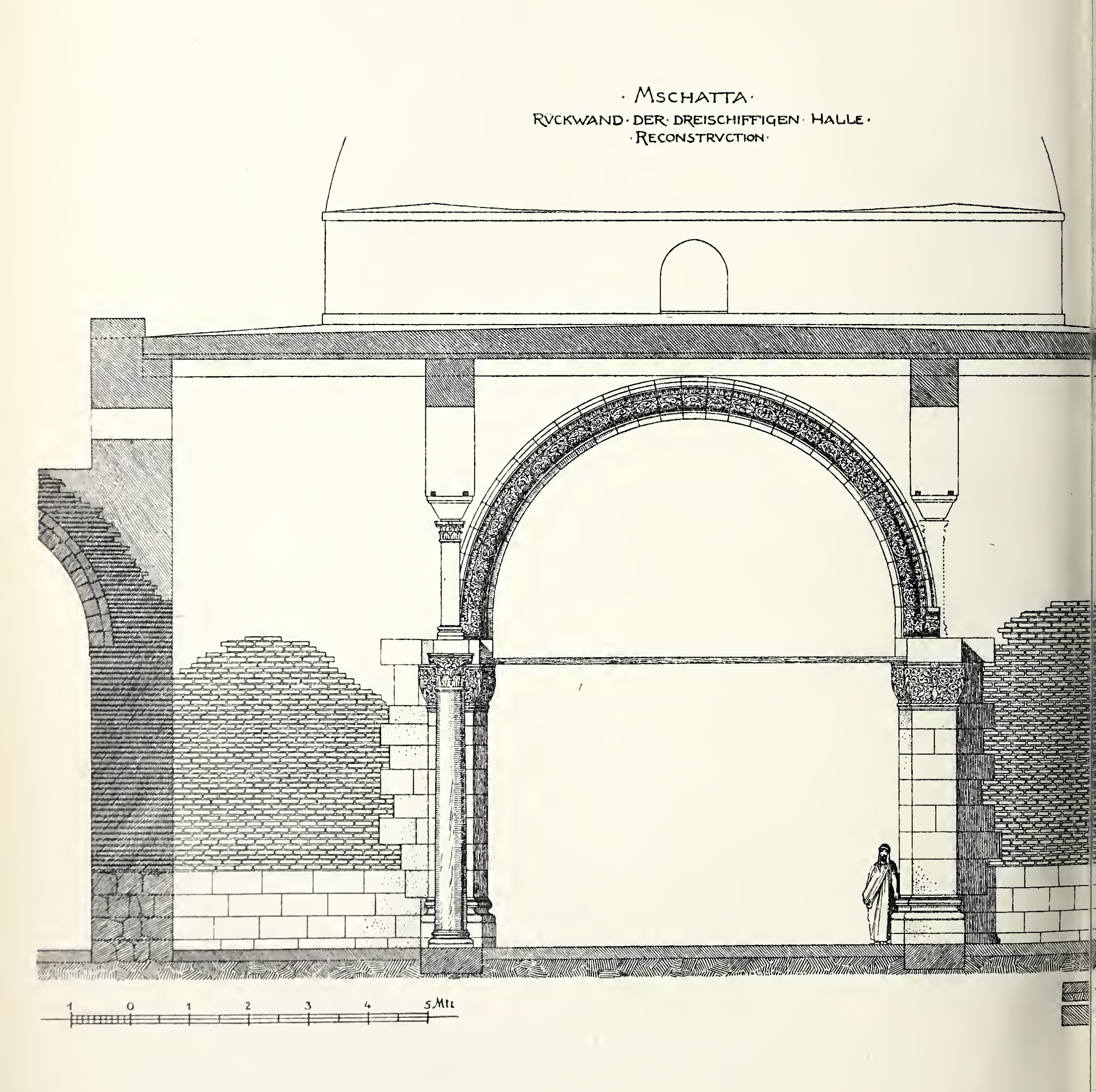
/ERSVCH·

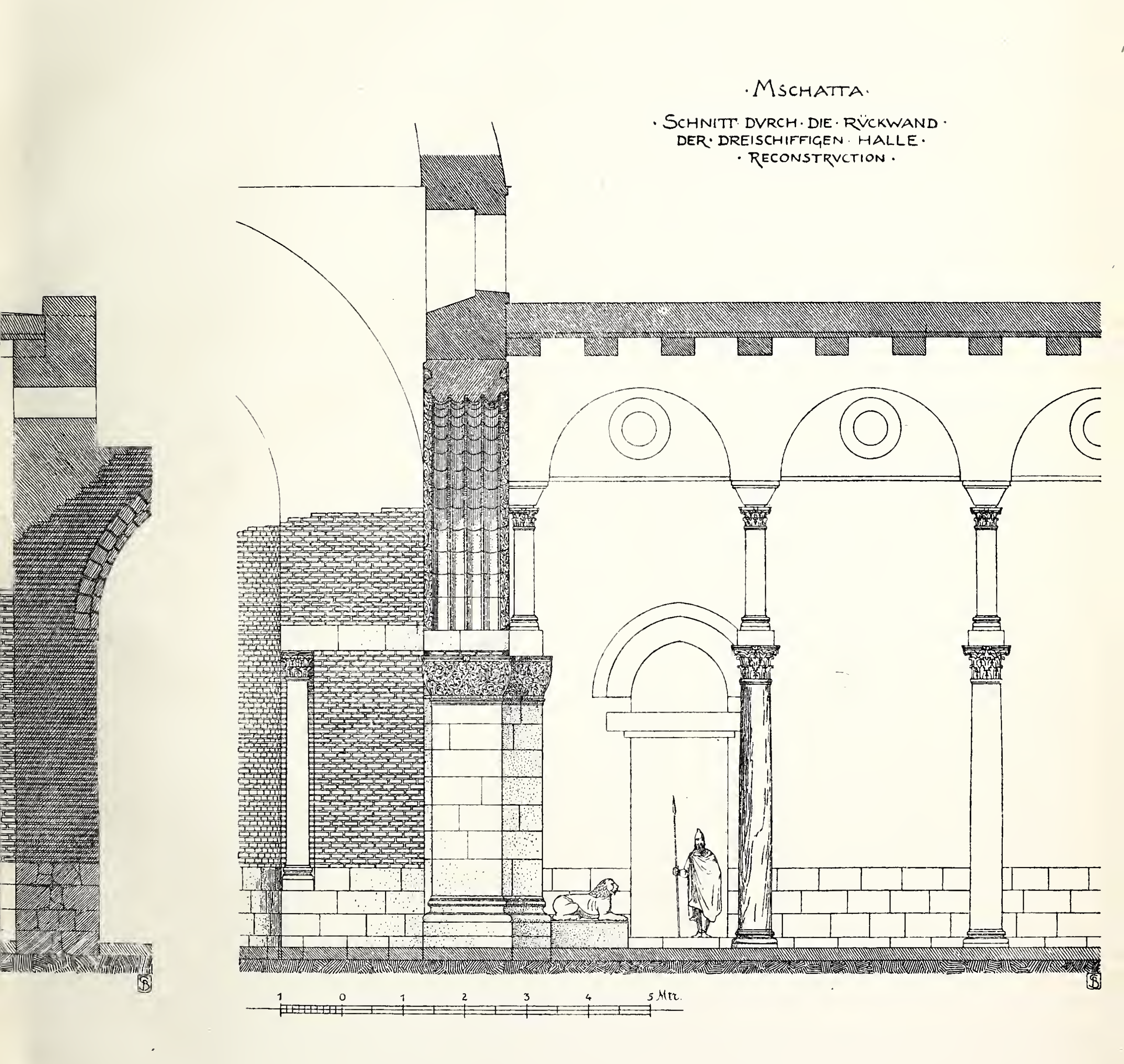



·MSCHATTA·
·FRONT·DER·DREISCHIFFIGEN·HALLE·
·RECONSTRUCTION·
VERMUTLICHE FUSSBODENHÖHE
STYLOBAT
1 0 1 2 3 4 5 Mtr.



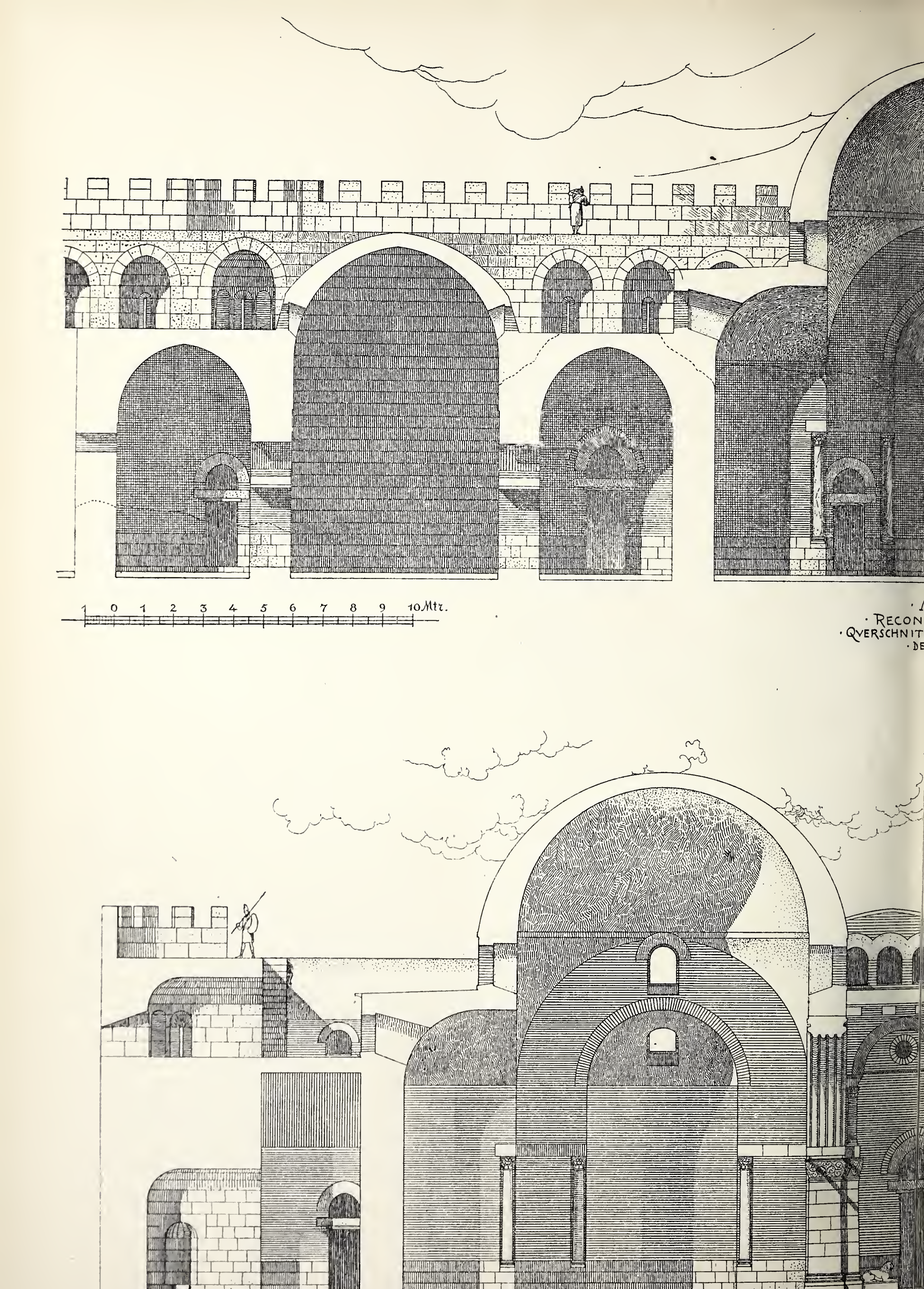



· MSCHATTA ·
RÜCKWAND · DER · DREISCHIFFIGEN · HALLE ·
· RECONSTRUCTION ·
1 0 1 2 3 4 5 Mtr


·MSCHATTA·
· SCHNITT DVRCH · DIE · RÜCKWAND ·
DER · DREISCHIFFIGEN · HALLE ·
· RECONSTRVCTION ·
1 0 1 2 3 4 5 Mtr.



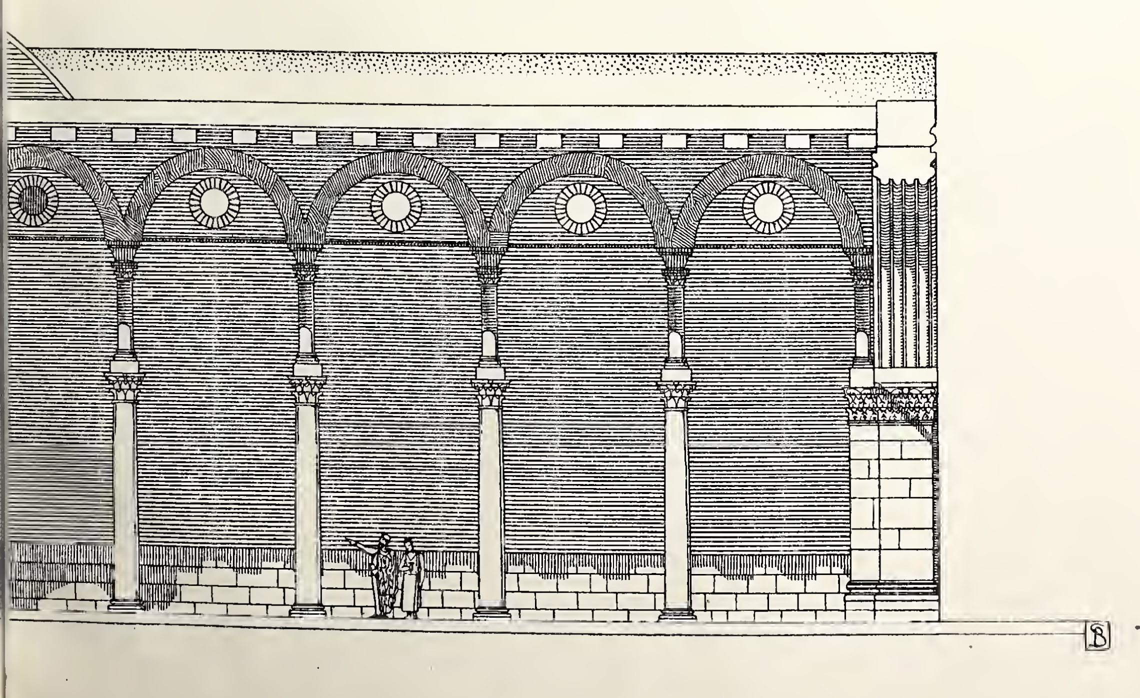



1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Mtr.
· RECON
· QVERSCHNIT
· DE
1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Mtr.

A·
NSVERSVCH·
N·MITTELBAV·
ELS·

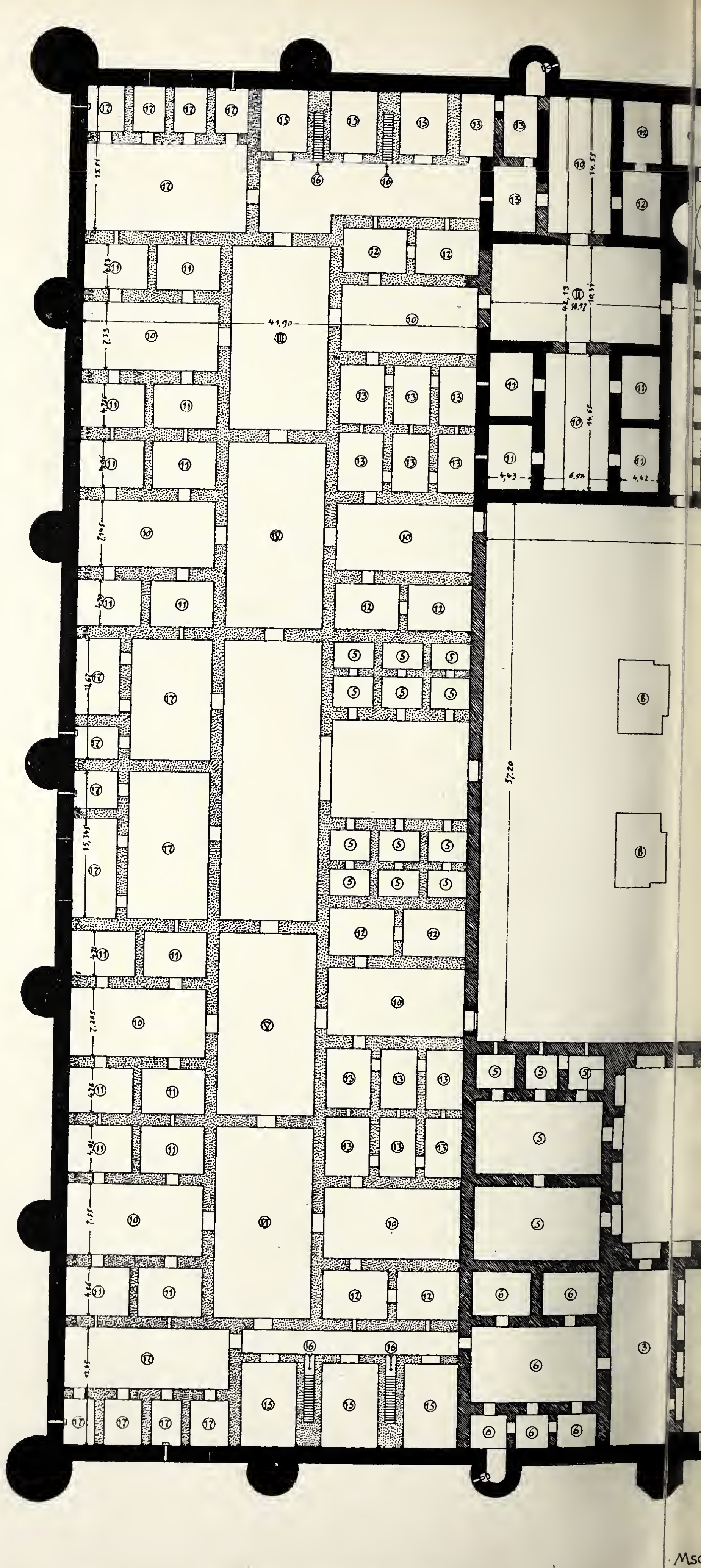


·MSCHATTA·
·RECONSTRVCTIONSVERSVCH·
·LÄNGSSCHNITT·DVRCH·DEN·MITTELBAV·
·DES·NORDFLÜGELS·

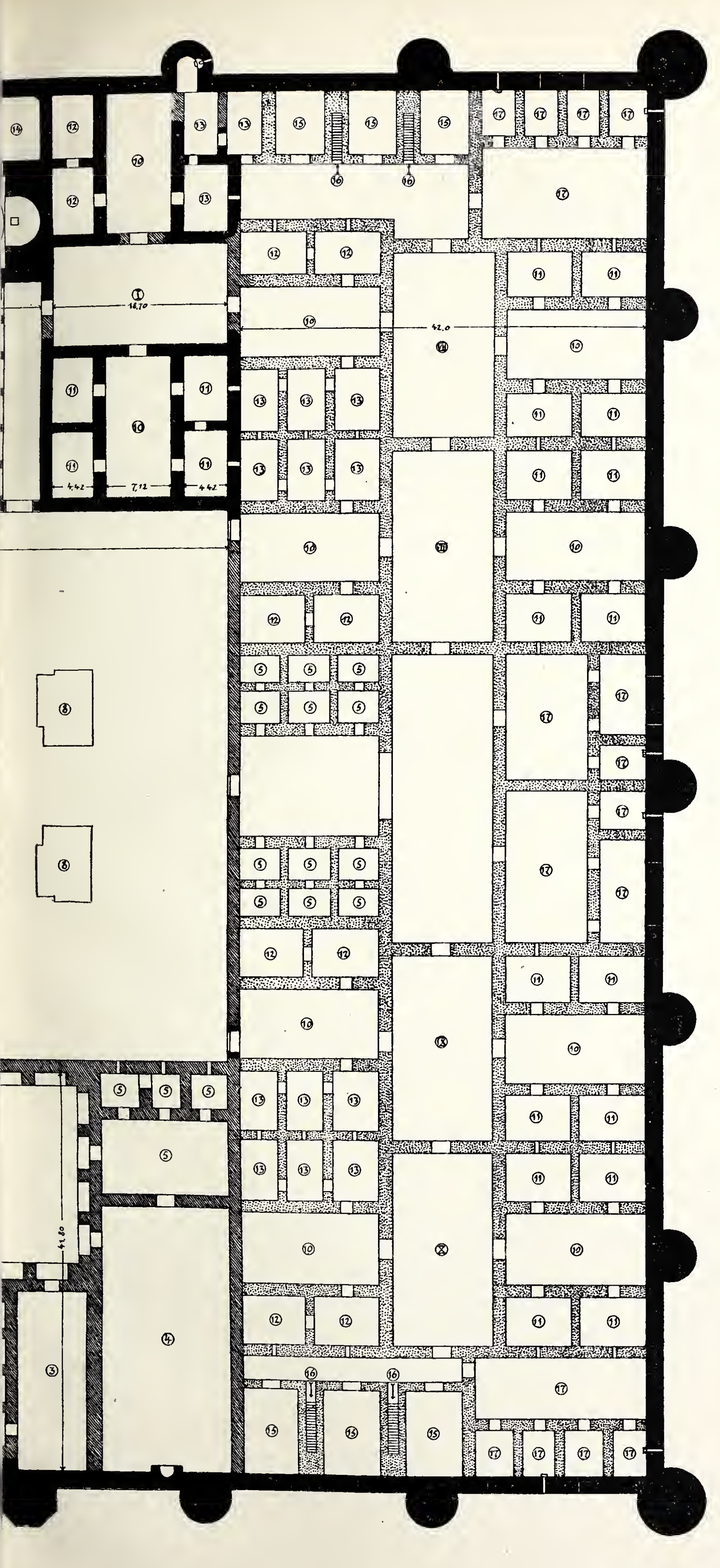








Vorhandenes Mauerwerk
Nur im Fundament vorhandene Mauern
Nicht vorhandene Mauern
Vorhandene Maueranschlüsse



ERSVCH

① *Thor*
② *Thorhof*
③ *Wache bezw. Vorsaal (?)*
④ *Tribunale*
⑤ *Bureaux- und Verwaltungsräume (?)*
⑥ *Wohnung des Kommandanten*
⑦ *Binnenhof*
⑧ *Wasserbecken*
⑨ *Fahnenheiligtum*

I–X *Quartiere für zehn Abtheilungen.*
⑩ *Säle*
⑪ *Einzelzimmer*
⑫ *Zimmer zu je zweien*
⑬ *Zimmer zu je dreien*
⑭ *Fahnenwache*
⑮ *Magazine (?)*
⑯ *Treppen zum Wehrgang*
⑰ *Wirtschafts- Wasch- und Aborträume.*



II

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNG

VON JOSEF STRZYGOWSKI

In den nachfolgenden Studien handelt es sich um einen Versuch, dem von Schulz beschriebenen und eben in seinem Hauptstücke, der Prachtfassade, vom Kaiser Friedrich-Museum aller Welt vor Augen gestellten Denkmale einen Platz im Rahmen der Kunstentwickelung anzuweisen. Keine Inschrift, keine Schriftquelle, kein unzweideutiges Symbol und keine lokale Tradition meldet etwas über die Entstehungszeit und den Schöpfer des großen Gebäudes. Wir sind ganz angewiesen auf das, was die Formen der Ruine erkennen lassen und die vergleichende Kunstforschung daraufhin festzustellen imstande ist. Sicher ist nur eines: daß es sich um ein Denkmal allerersten Ranges und ein Rätsel zugleich handelt. Keiner der geläufigen Maßstäbe der Wissenschaft genügt zu seiner Bestimmung; es gilt neue Wege zu bahnen, eine neue Welt zu entdecken, um dem Kunstkreis und der Zeit gerecht werden zu können, denen Mschatta angehört.

Man wird daher dem Forscher, der als erster diese schwierige Aufgabe unternimmt, einige Nachsicht angedeihen lassen müssen. Nicht um die Lösung des Problems kann es sich ihm in erster Linie handeln, sondern zunächst nur darum, zu zeigen, welche Fülle von Problemen diese eine, einzige Errungenschaft in sich schließt. Sollte es ihm gelingen, dem Interesse, das angesichts des Berliner Schaustückes zweifellos allgemein wachwerden dürfte, sofort die nötige Nahrung an Vergleichsmaterial zugeführt und einen Austausch der Meinungen nicht ins Unbestimmte hinein, sondern um feste Positionen herbeigeführt zu haben, dann ist der Zweck dieser in einem Zuge niedergeschriebenen Gelegenheitsstudie vollständig erfüllt, der Pionierarbeit kann dann um so nachdrücklicher die eigentliche Eroberung des neuen Gebietes folgen.

A. DER GRUNDRISZ

1. Die Umfassungsmauern und der römische Lagertypus

Faßt man nur diejenigen Teile der Ruine von Mschatta ins Auge, die ausschließlich in Stein und ohne Schmuck ausgeführt sind, also die Umfassungsmauern als Ganzes (Taf. VII), so könnte der Eindruck entstehen, daß es sich um ein befestigtes römisches Lager handle. Das dürfte freilich nicht ohne weiteres für diejenigen einleuchtend sein, welche meinen, die Kastelle des römischen Heeres seien in allen Teilen des weiten Reiches nach demselben Schema angelegt worden. In Wirklichkeit läßt sich selbst bei solchen rein militärischen Bauten ein Wandel der Form nach den

einzelnen Landesteilen nachweisen. Ich gehe daher aus von einer Gegenüberstellung zweier Kastelle, die den Typus von West und Ost klar machen sollen, dem Lager von Unterböbingen am obergermanisch-rätischen Limes (vgl. Abb. 16) und dem Ḳaṣr il abjaḍ, einem der bedeutendsten »Lager« des syrischen Kreises (vgl. Abb. 17).

Das Kastell Unterböbingen[1]) zeigt als Vertreter der nordischen Art ein Mauerquadrat, das an den Ecken abgerundet ist und vier Tore hat. Diese sind von je zwei Türmen flankiert; trapezförmige Einbauten liegen auch in den Ecken, dazwischen weitere Einzeltürme. Alle diese Turmverstärkungen befinden sich an der Innenseite der Mauern und treten nach außen in keiner Weise vor. In der Mitte des Ganzen liegt in enger Beziehung zu den von den Toren auslaufenden Straßen das Prätorium.

Das Ḳaṣr il abjaḍ[2]) bildet ebenfalls ein Mauerquadrat, hat aber nur ein einziges Tor und, was nicht minder bezeichnend ist, seine Turmverstärkungen liegen nicht

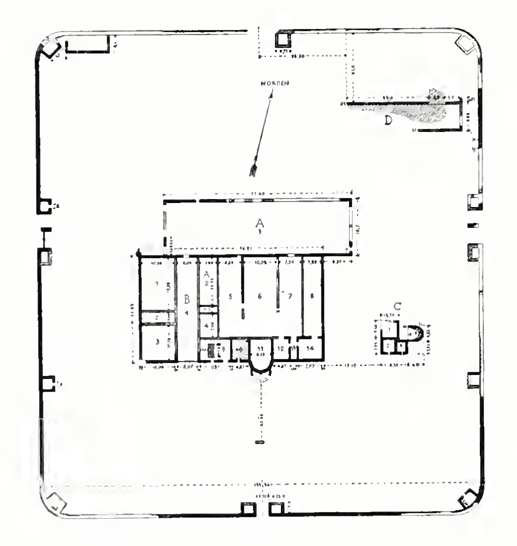




Abb. 16. Kastell Unterböbingen, Grundriß

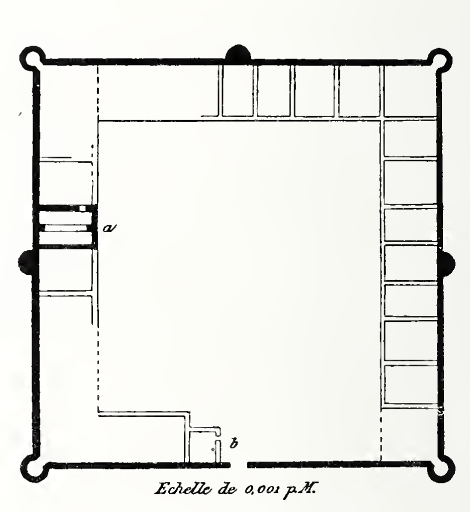


Abb. 17. Ḳaṣr il abjaḍ, Grundriß

nach innen, sondern sowohl an den Ecken wie in der Mitte nach außen. Dadurch ist die Innenseite der Mauern freigemacht und hier ziehen sich zumeist Kammern in langer Reihe um das ganze Quadrat herum. Die syrischen Kastelle zwischen Damaskus und dem Hauran haben alle den gleichen Typus und datieren alle ungefähr aus derselben Zeit, dem II. bis IV. Jahrhundert. Sie sind beschrieben von Dussaud und Macler.[3]) Das Kastell am Dschebel Sês hat Vogüé aufgenommen.[4]) Ḳaṣr il abjaḍ ist, obwohl nur 60 m im Quadrat messend, die bedeutendste Anlage dieser Art. Es liegt ähnlich weit wie Mschatta an den Rand der Wüste vorgeschoben, in der Oase ir-Ruḥbe.[5])

[1]) Sarwey-Hettner, Der obergermanisch-rätische Limes Lief. I (Bd. VI, Abt. B, Nr. 65).

[2]) M. de Vogüé, La Syrie centrale, Architecture S. 69.

[3]) Voyage archéologique au Ṣafâ S. 26 f.

[4]) A. a. O. S. 71.

[5]) Vgl. die Beschreibung bei v. Oppenheim, Vom Mittelmeer zum Persischen Golf I, S. 235 f.

Die schmalen rechteckigen Kammern an der Innenseite der Mauern sind hier besonders deutlich ausgeprägt. Bevor noch die andern Kastelle bekannt waren, hat man diese »weiße Ruine«, wie sie von den Umwohnern genannt wird, zu einem Gassanidenpalaste und die Kammern zu Dienerwohnungen gemacht. Tatsache ist, daß ein in der Anlage fast genau entsprechender Bau, das Deir el-Kahf im Hauran, als ein Römerbau bezeugt ist.[1]) Eine seiner Inschriften ist datiert vom Jahre 306 und nennt die Regenten dieses Jahres; eine andere, ebenfalls in lateinischer Sprache, diejenigen der Jahre 367 bis 375. Dicht bei Mschatta liegt das Prachtbeispiel eines solchen Lagers el-Ḳasṭal.[2]) Auch weiter südlich über Mschatta hinaus findet sich der beschriebene Typus von Römerkastellen. So besonders gut ausgeprägt am Ḳaṣr Bschēr, das ich hier abgebildet hätte,[3]) wenn nicht das Deir il abjaḍ im Schlußkapitel Bedeutung gewänne. Eine Inschrift meldet die Vervollständigung des Forts und seiner Mauern durch die Anlage von Gräben in der Zeit Diokletians. Das Kastell zeigt die größte Regelmäßigkeit, die Ecktürme sind sehr stark und viereckig. Dazwischen liegen, die Mauern entlang, die Kammern um den offenen Hof, der nur einen von kleineren Türmen flankierten Zugang hat. Dieser Mschattatypus scheint herrschend für kleinere Lager; die größeren, wie die ebenfalls südlich von Mschatta gelegenen Lager von Ledschūn[4]) und Ōdruḥ[5]), zeigen vier Tore und die Kammern an den Mauern fehlen. Doch behalten sie die Türme außen, an den Ecken solche im Dreiviertelkreis, und ähneln Mschatta im äußeren eigentlich mehr als die kleinen Kastelle.[6])

Mschatta schließt sich also durchaus dem vorgeführten syrischen Typus der Römerkastelle an. Es zeigt die Türme außen herum, der ganze Riesenbau hat nur einen Zugang, und die Verzahnungen an den Innenmauern belegen, daß auch hier Kammern ringsum liefen. Ja es ließe sich vielleicht noch ein weiterer Grund dafür geltend machen, daß Mschatta dem Typus der römischen Lager in Syrien nahestehe. Dieser Beleg ist schon S. 223 von Schulz herangezogen worden. Ich möchte hier etwas näher darauf eingehen, weil die Tatsache einige Bedeutung für die Geschichte der christlichen Kunst hat.

In einigen römischen Lagern sind Fahnenheiligtümer erhalten. Datiert ist dasjenige in dem großen Prachtlager des Diokletian zu Palmyra. Da die älteren Aufnahmen bei Wood und Cassas[7]) falsch sind, gebe ich hier die Beschreibung von Puchstein[8]): »Eine große Freitreppe führte zu dem viersäuligen Propylaion und zu den nach spätrömischer Art mit Ädikulen reich geschmückten Portalen des Heiligtums hinauf. Der hier Eintretende gelangte in einen langen Hof und hatte dort im Westen die Cella, den Hauptraum, inmitten von vier Sälen vor sich, die apsidiale Cella durch eine Tür geschlossen, die Säle oder Exedren bzw. Nebenzellen offen und mit je zwei Säulen in der Front, nach Art der Antentempel.« Schulz fügt hinzu, daß die

[1]) Dussaud et Macler S. 178 f.

[2]) Tristram, The Land of Moab S. 218.

[3]) Nach Bliss, Pal. Expl. Fund, Quarterly Statement for 1895, S. 224.

[4]) Bliss, ebenda S. 222, vgl. auch Revue biblique 1898.

[5]) Revue biblique 1898, S. 441 f., besser Brünnow-Domaszewski, Die Provincia Arabia I, S. 433 f.

[6]) Vgl. für diese auch noch Brünnow-Domaszewski, a. a. O. I, S. 39 und 465 f. Das bosnische Lager von Mogorelo scheint Ähnlichkeit mit dem syrischen Typus zu haben (Wiss. Mitt. aus Bosnien III, S. 522).

[7]) Bei Cassas, Voyage pitt. de la Syrie Taf. 93, sind beide Aufnahmen abgebildet.

[8]) Jahrbuch d. Kais. Deutschen Arch. Instituts XVII (1902), S. 63.

Apsis drei Ädikulen für die Kultbilder der drei Lagergottheiten habe. Diese Anordnung findet sich ziemlich rein wieder in einem vorchristlichen Bau der großen Kirchenanlage von Ḳanawāt.[1]) Nur beschränkt sich hier die Zahl der Nebenräume auf zwei und die drei Apsidiolen der nach Norden gerichteten Apsis sind schon im Grundriß deutlich ausgeprägt. Der viersäulige Portikus ist trotz des Kircheneinbaues erhalten. Noch einfacher ist die Form eines solchen Fahnenheiligtums im Kastell von Ōdruḥ[2]): einen rechteckigen Raum von 9,80 m Breite schließt, wieder an der Westseite, eine Apsis, links davon liegt eine Treppe, rechts eine einzige Kammer.



Abb. 18. Mschatta, Verzahnungen an der Innenseite der Umfassungsmauern

Typisch sind demnach nicht die drei Apsidiolen, sondern die eine Apsis mit den Nebenkammern; nirgends findet sich eine dreischiffige Halle vorgebaut, in Palmyra dehnt sich quer vor der Cella sogar ein offener Hof aus. Ich meine also, es liegt kein zwingender Grund vor, die eine bisweilen mit drei kleinen Nischen versehene Apsis der Fahnenheiligtümer mit dem Kleeblattraum von Mschatta in Zusammenhang zu bringen. Auch wird sich zeigen, daß dieses Motiv des Trikonchos viel eher in andere Richtung weist. Hier sei nur noch erwähnt, daß der apsidiale Schluß der Fahnenheiligtümer und die

[1]) Vogüé Taf. 19; Butler, Publications of an American Arch. Expedition to Syria in 1899—1900 II: Architecture and other arts S. 358.

[2]) Domaszewski, Neue Heidelberger Jahrbücher IX, Taf. VI, Fig. 2, und Brünnow-Domaszewski S. 459, Fig. 531.

Anordnung der Nebenkammern in anderer Richtung für die Kunstentwickelung von Wert geworden ist: es scheint, daß daran die, bezeichnend genug, zuerst in Syrien auftauchende Art des triapsidialen Chorschlusses christlicher Kirchen anschließt. Die Apsiden sind da aber nicht in Kleeblattform angeordnet, sondern liegen in einer Reihe nebeneinander. Die älteste Form ist die von zwei Kammern neben einer Mittelapsis. Das vom Erdboden verschwundene bedeutendste Fahnenheiligtum Syriens, das glücklicherweise noch von Vogüé (S. 46) aufgenommene Prätorium von Phaena (Musmije) konnte in diesem Punkt als der Urtypus einer christlichen Kirche gelten. Es war inschriftlich in die Zeit der Kaiser Mark Aurel und Lucius Verus (160—169) datiert. Auch hier fand sich keine Spur eines Trikonchos, vielmehr lag ausgeprägt der Typus der Apsis mit den beiden Nebenkammern vor. Das Innere zeigte Ansätze eines Kreuzkuppelbaues.[1])

Wenn also auch der Hauptraum von Mschatta nicht für die Identifizierung mit einem römischen Lager in Betracht kommt, so könnte man doch immerhin auf den Gedanken verfallen, daß wir es in Mschatta mit den Umfassungsmauern eines älteren römischen Kastells zu tun haben, in das der Ziegelbau später eingefügt wurde. Aber auch das ist ausgeschlossen, weil die ringsum in die Steinmauern einbindenden Verzahnungen (Abb. 18) beweisen, daß die Anlage der, wie sich zeigen wird, ganz unrömischen Raumgruppen des Innern schon im ursprünglichen Bauplane vorgesehen war. Auch fällt diese Annahme von vornherein schon deshalb, weil es ganz unerhört wäre, daß man ein militärischen Zwecken dienendes Kastell mit einer Fassade ausstattete, die an Reichtum kaum in Königspalästen ihresgleichen hat.

2. Die Gesamtanlage in ihren Beziehungen zum Palastbau

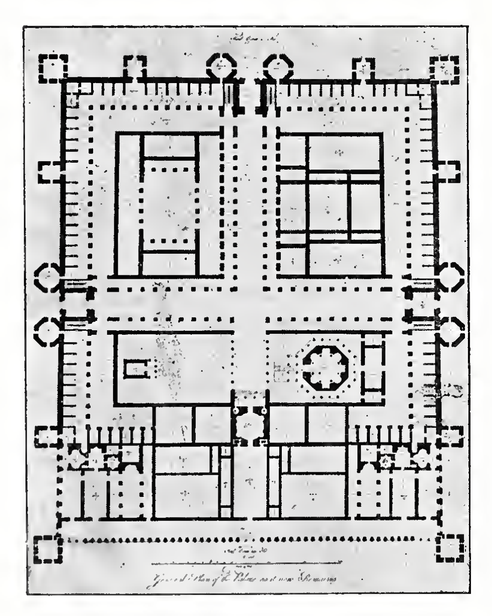
Die vorgeführte Grundform der Außenmauern, die dazu anregen könnte, Mschatta für ein römisches Lager zu halten, bekommt ihre Besonderheit im Grundriß erst durch die Verteilung der Gebäude im Innern. Mschatta kann als Hauptvertreter einer Typenreihe gelten, deren ausgesprochenster Gegensatz in dem bekannten Diokletianspalast von Spalato erhalten ist. Ich gebe (Abb. 19) den nicht restaurierten Grundriß nach Adam und bitte ihn mit Tafel VII zu vergleichen.[2]) Der Hauptunterschied beider Anlagen liegt darin, daß die Mitte einmal freibleibt, im andern Fall aber durch Gebäude besetzt ist. Daraus ergibt sich eine grundsätzlich verschiedene Anordnung, die sich im Grunde genommen auch mit dem Gegensatz der beiden Typen des römischen Kastells deckt. In Mschatta bildet ein offener Hof den Sammelplatz aller wie ein kontinuierliches Band um ihn herum gelegten Bauten. Der Verkehr mündet einheitlich in diesen Hof und hat nur einen Abfluß, das große Prachttor. Anders in Spalato. Als Verkehrsadern dienen dort vier in den Achsen angelegte Straßen, von denen drei, im Prinzip eigentlich alle vier, auf Tore münden. Der Verkehr spielt sich also hier exzentrisch ab. Ich nenne die Art von Mschatta den Hoftypus, diejenige von Spalato den Typus mit dem Straßenkreuz.

Der Typus von Spalato hat für unsere Untersuchungen nicht nur um des Kontrastes willen Bedeutung. Der Diokletianspalast bei Salona läßt sich vielmehr unmittelbar zurückführen auf eine Kunstmetropole, in deren Einflußsphäre a priori auch Mschatta liegen könnte, auf Antiocheia. Es ist längst bekannt, daß die Bauformen von

[1]) Vgl. m. Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte S. 135f.

[2]) Spalato ist größer (175 × 215 m) als Mschatta (144×144).

Spalato typisch syrisch sind. Berühmt ist das wohlerhaltene Peristyl, in das sich das Straßenkreuz nach der See und dem eigentlichen Palaste zu als dessen Propylaion umbildet; die unmittelbar auf der Säule ruhenden Bogen — eine Bauform, die sich wohl im großstädtischen Ziegelbau entwickelt hat und dann in Stein übertragen wurde — zeigen eine Fügung, die durchaus identisch ist mit derjenigen der Kirchenbauten im antiochenischen Hinterlande, und die abschließende Palastfassade mit dem Giebel über dem das mittlere Interkolumnium übersetzenden Bogen ist eine hellenistische Mischform, die ebenfalls immer häufiger in Zentralsyrien auftaucht. Wie der Grundriß, so sollen auch diese syrischen Motive des Palastes von Spalato ein Maßstab werden, an dem die Eigenart Mschattas zu messen sein wird. Ich bleibe zunächst bei dem Typus des Mauervierecks mit dem Straßenkreuz. Was ihn als spezifisch syrisch kennzeichnet, ist die Ausbildung der Verkehrsadern zu Kolonnadenstraßen und ihr Zusammenlaufen in einem Tetrapylon. Dafür liefert gerade Antiocheia das Hauptbeispiel, und dort läßt sich auch verfolgen, wie durch Übertragung dieses Typus von der Altstadt auf die Inselstadt und von dieser auf den sie nach Norden am Orontes abschließenden Kaiserpalast der neue Palasttypus aus dem der hellenistischen Stadt entsteht. Die Beschreibung dieses Palastes bei Libanios or. XI, § 204—206 zeigt unzweideutig, daß der Typus von Spalato bereits in Antiocheia vorlag, und Diokletian wohl die Arbeiter, nachdem er den syrischen Palast vollendet hatte, mit sich nach der Adria nahm, um dort sein Tuskulum zu erbauen.


Abb. 19. Spalato, Grundriß des Palastes

Für die Bauform von Mschatta, den Hoftypus, ist die Ahnenreihe nicht so kurzweg aufstellbar, aus dem sehr einfachen Grunde, weil sie die für Wohnanlagen gewöhnliche ist und als der eigentliche normale Urtypus der breiten Masse bezeichnet werden muß — allerdings mit einer Einschränkung: daß sie nicht in Ägypten vorkommt. Im übrigen taucht das Hofsystem wohl überall spontan auf, bei dem vierkant erbauten Bauernhof heute noch ebenso wie im römischen Atrium und dem griechischen Hause mit der αὐλή. Die älteste mir bekannte Verwendung findet der offene meist quadratische Hof als Zentrum einer mauerumschlossenen Wohnanlage in Mesopotamien, das sich auch hierin als der typische Gegensatz zu Ägypten darstellt. Man könnte also den zentralen Hof im Kreise der Mittelmeerkunst mit K. Lange[1]) für ein orientalisch-griechisches Motiv ansehen, es fragte sich dann angesichts Mschattas nur, steht dieser Bau mehr dem Orient näher oder Hellas?

Hierbei kommt es in erster Linie auf die Verteilung und Art der Bauten an, die um den quadratischen Hof gruppiert sind. Man betritt in Mschatta durch das Prachttor

[1]) Haus und Halle S. 54. Vgl. S. 17.

zunächst einen kleineren Längs-, dann einen größeren Querraum. Es wird daran zu erinnern sein, daß eine verwandte Raumdisposition an dieser Stelle auch von Heuzey und Daumet[1]) für den vorchristlichen Palast angenommen wird, dessen Ruine in Palatitza in Mazedonien erhalten ist. Der dem Hof zunächstliegende Raum wurde von ihnen Preaulion, der darauf zuführende, dort zweiteilig, Prothyron bzw. Thyroreion genannt. Man erinnere sich auch, daß beiden Räumen im Palast der Flavier auf dem Palatin das Tablinum entspricht. Seine Wände sind wie der Querraum in Mschatta mit einer Nischenarchitektur ausgestattet, und rechts daneben liegt, entsprechend dem Raum 4 in Mschatta, die »Basilika«; die kleine Apsis ist in Mschatta nicht nach dem Innenhof, sondern in die Außenmauer geschnitten. Im Palast der Flavier folgt jenseits des Hofes in der Mittelachse der Speisesaal, ein rechteckiger Raum mit einer Apsis als Abschluß. In Mschatta sieht man an dieser Stelle eine dreischiffige Halle mit einem kleeblattförmigen Ausbau. Ein gewisses Anklingen an die Raumverteilung auf dem Palatin ist daher bei dem fernen Bau am Rande der syrischen Wüste nicht ganz abzuleugnen. Liegen also vielleicht hellenistisch-römische Überlieferungen vor?

Die Verbindung des offenen Hofes mit einer dahinter liegenden Halle und apsidialem Abschluß scheint älter als die Analogien auf dem Boden von Hellas und Rom. Sie dürfte, wie der Hof selbst, orientalischen Ursprunges sein. Man lese die Beschreibung des salomonischen Palastes im ersten Buch der Könige, Kap. VII. Sobald man sich mit K. Lange[2]) davon überzeugt, daß mit den drei Reihen Cedernsäulen, über denen je fünfzehn Kammern lagen, nur die drei Seiten eines offenen Säulenhofes gemeint sein können,[3]) erhält man als Grundriß des salomonischen Palastes 1. diesen Hof, 2. die Halle der Säulen mit einer Vorhalle, die den Säulenhof an der vierten Seite abschloß, 3. die Thronhalle, in welcher Salomo Recht sprach, 4. die Wohnung des Königs, 5. ihr entsprechend diejenige seiner Frau. Diesen Teilen würden im Plane von Mschatta entsprechen 1. der Hof, 2. die dreischiffige Halle, 3. der Kleeblattchor, 4. und 5. die Wohnräume rechts und links. Bestätigte sich dieser Zusammenhang, dann würde Mschatta ähnlich abhängig von dem Palaste in Jerusalem erscheinen, wie Spalato von einem solchen in Antiocheia.

Im Mittelalter kursiert im Abendlande die Beschreibung eines Idealpalastes, der sich zuerst im Anschluß an gewisse Andeutungen eines griechischen Originals überarbeitet in den lateinischen Akten der Passio b. Thomae apostoli findet.[4]) Thomas erscheint in diesen vor dem VI. Jahrhundert entstandenen Apokryphen als erfahrener Architekt, der dem Partherfürsten Gondopharos, den die christliche Legende zum König Gundafor von Indien macht,[5]) einen Palast bauen soll. Er entwirft dessen Grundriß vor den Augen des Königs mit dem Schreibrohr. Wenn man die in der lateinischen Version angegebenen zwölf Haupträume zu kombinieren sucht, so ergibt sich, wie schon Schlosser angenommen hat, ein mittlerer Hof, um den, mit einem einzigen Tor als Zugang, die Räume in einer Weise angeordnet erscheinen, die, in

---

[1]) Mission arch. de Macédoine, Taf. 14.

[2]) A. a. O. S. 25f. und Taf. V, 4.

[3]) Stade (Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft III (1883), S. 150f. und 174, und derselbe Autor, Gesch. des Volkes Israel I, S. 318f.) hat das übersehen.

[4]) Zusammenstellung des Materials bei J. von Schlosser, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der k. Akad. d. Wiss. in Wien 1891, Bd. 123, S. 41f.

[5]) Vgl. Mommsen, Römische Geschichte V, S. 352. Es ist wahrscheinlich der Kaspar der Dreikönigslegende.

der Hauptsache wenigstens, fast unmittelbar auf Beischriften im Grundrisse des vorliegenden Planes von Mschatta zurückgehen könnte.

Primo proaula: unser unmittelbar an das Tor anstoßender Längsraum. In 2° salutatorium: der Querraum vor dem Hofe. Dann dieser Hof selbst unter 12 als (h)ypodromum et per gyrum arcus deambulatorios bezeichnet. Dann jenseits des Hofes in 3° consistorium: unsere dreischiffige Basilika, in 4° trichorum, also ein Bau, der auffallend genau unserer Kleeblattapsis entspricht. Dann folgen in 5° zetas hiemales: die Wohnräume auf der einen, in 6° zetas aestivales, die Wohnräume auf der andern Seite. Unter 7—11 sind die Nebenräume: epicaustorium et triclinia accubitalia, Thermen, ein Gymnasium, die Küche und Waschräume aufgeführt, also Räume, die sich kaum je im Grundplan von Mschatta nachweisen lassen werden.

Es ist nicht gut anzunehmen, daß der Verfasser der πράξεις bzw. der Passio einen beliebigen Palast von der Art von Mschatta etwa vor Augen hatte, vielmehr dürften die beiden Parallelen, die Baubeschreibung sowohl wie unsere Ruine, auf das gleiche hochberühmte Vorbild zurückgehen. Ich komme also auch von dieser Seite unwillkürlich auf den Palast des Salomo, der ohne Zweifel durch einen gemeinsamen Haupttypus oder vermittelnde Glieder auf das benachbarte Mschatta eingewirkt haben kann und dem Apostel Thomas als Ideal einer Palastanlage unmittelbar vorschwebend zu denken ist. Damit ist nicht gesagt, daß wir es mit direkten Kopien bzw. einer getreuen Beschreibung zu tun haben; in der Aufzählung der Nebenräume sind hellenistische Elemente ebenso unleugbar wie in der Einfügung der Torräume in Mschatta, die wir Palatitza und dem Flavierpalast auf dem Palatin verwandt fanden.

Ich wende mich nun der Geschichte einzelner Bauteile und konstruktiven Fragen zu. Wie im Diokletianspalast in Spalato, so erscheint auch im Grundriß von Mschatta eine Gliederung von so durchsichtig symmetrischer Klarheit, daß gar kein Zweifel darüber bestehen kann: wir haben es auch in Mschatta mit einer wohlüberdachten künstlerischen Leistung zu tun, in der jeder Teil seine feste Bedeutung hat. Der Nachdruck liegt offenbar auf dem dreischiffigen Gebäude mit der Kleeblattapsis. Es empfiehlt sich daher beim Studium des Grundrisses wenigstens diesen Teil im besonderen ins Auge zu fassen.

3. Der Grundriß der Halle mit dem trikonchen Abschluß

Dieser Hauptraum besteht aus zwei Teilen: der dreischiffigen Halle und dem Kleeblattbau. Erstere würde im Palast des Salomo der Halle der Säulen, in der Passio dem Konsistorium entsprechen, i. e. domus in palatio magna et ampla, wie es in einem Codex Farfensis[1]) heißt, ubi lites et causae audiebantur et discutiebantur. Diese Bestimmung würde sich mit der basilikalen Grundform vereinigen lassen. Der Kleeblattbau wäre im Palaste zu Jerusalem identisch mit der Thronhalle, »in welcher Salomo Recht sprach«. Die vorgeschobene Halle diente dann in unserem Falle der zuströmenden Volksmenge. Nach dem Codex Farfensis dagegen wäre das Trichorum die domus conviviis deputata, der Speisesaal, in qua sunt tres ordines mensarum (et dictum est trichorum a 3 choris i. e. 3 ordinibus commentantium). Über dem ganzen Gebäude schweben also nach diesen Quellen die Deutungen Thronsaal, Gerichtshalle, Speisesaal.

[1]) Vgl. Schlosser, a. a. O. Beilage zu S. 44 unter D.

Mit Bezug auf die Deutung des Kleeblattbaues als Thronsaal ist die Tatsache von Bedeutung, daß noch im IX. Jahrhundert am Kaiserhofe zu Byzanz durch Theophilus (829—842) ein neues Gebäude dieser Art — es hieß wegen seiner drei Konchen kurzweg ὁ Τρίκογχος — gebaut wurde.[1]) Darin war der goldene, mit Edelsteinen besetzte Thron aufgerichtet, auf dem der Kaiser saß, während die Würdenträger in den seitlichen Konchen standen.[2]) Dieser Thronsaal war aber nicht wie in Mschatta mit einem dreischiffigen Vorbau versehen, sondern durch sigmaartige, d. h. wie bei den Kolonnaden des Bernini halbrund auseinandergehende Flügel eingeleitet, in denen wie heute vor St. Peter Springbrunnen standen. Wenn Schulz richtig beobachtet hat, befanden sich Wasserbecken auch im Mittelhofe von Mschatta. Die beiden Brunnen im Sigma des Theophilus weisen übrigens auch darin auf syrisch-orientalischen Ursprung, daß als Wasserspeier Pinienzapfen verwendet waren.[3])

Es gibt im Abendlande drei Orte, an denen mehr oder weniger deutliche Spuren dafür vorliegen, daß die einst im IV. Jahrhundert dort errichteten Kaiserpaläste trikonche Thronsäle hatten. Dabei ist wahrscheinlich nicht zufällig, daß diese Städte auch sonst im Verdachte stehen, künstlerisch in engeren Beziehungen zum Orient als zu Rom gestanden zu haben. Ich meine Mailand, Trier und Köln. Sie liefern Belege, die den orientalischen Kreis des Trikonchos: Passio S. Thomae–Mschatta–Konstantinopel merkwürdig ergänzen. In Trier gruppieren sich die Räumlichkeiten des Kaiserpalastes nach dem in Mschatta vorliegenden Hofsystem.[4]) An der Ostseite des Hofes liegt der Trikonchos; er wird aber eingeleitet durch eine Reihe seltsamer Räumlichkeiten, die den Eindruck erwecken, als wären hier das Proaulion und Salutatorium mit dem Konsistorium und dem Trikonchos samt allen möglichen Nebenräumen in einen Baukörper zusammengezogen, der Hof also nicht in die Mitte, sondern vor den ganzen Palast gelegt. Der Trikonchos ist auch kein Quadrat, an das sich gleich groß die drei Apsiden anlehnen wie in Mschatta, sondern ein Rechteck mit einer Hauptapsis und zwei kleineren Querapsiden. In jedem Falle bleibt die Zuspitzung der ganzen Anlage auf den Trikonchos und zwar im Zusammenhange mit dem Hofe wie in Mschatta deutlich. Ich habe bereits »Der Dom zu Aachen« S. 44 f., Trier in anderem Zusammenhang als einen Vorposten christlich-orientalischer Kunst zu charakterisieren gesucht, und u. a. darauf hingewiesen, daß der um 300 entstandene Palast mehr ein Werk griechisch-orientalischer, als römischer Baukunst ist.

Ähnlich ist die Sachlage bei Mailand. Die Anzeichen, die für den Zusammenhang mit dem Orient sprechen, sind »Kleinasien, ein Neuland« S. 211 f. zusammengestellt und dort im besonderen auf das orientalische Bausystem von S. Lorenzo verwiesen worden. Heute ist es nicht das Motiv der frei auf den inneren Stützen schwebenden Kuppel, das ich für den Orient geltend machen möchte, sondern die Möglichkeit, daß wir es in dem mächtigen Zentralbau und seinen vier Konchen mit einer etwa im V. oder VI. Jahrhundert vorgenommenen Umgestaltung eines ursprünglichen Trikonchos zu tun haben. Es ist bekannt, daß dieser Bau früher allgemein für einen zur Kirche geweihten Palast oder Thermenraum galt. Erst Quast und Hübsch traten für den rein christlichen Ursprung ein, was Kugler und zuletzt Dehio und Bezold unter neuer-

---

[1]) Vgl. Unger-Richter, Quellen der byz. Kunstgeschichte II, S. 342 f.

[2]) Konst. Porph., De caerem. cap. 66 ed. Bonn I, S. 297/98.

[3]) Vgl. darüber Römische Mitteilungen XVIII (1903), S. 185 f.

[4]) Vgl. Seyffarth, Westdeutsche Zeitschrift XII (1893), S. 1 f und Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau S. 123—125.

licher Ableitung von einem antiken Bauwerk ablehnten.[1]) Letztere bezeichnen die Frage als eine offene, sprechen sich aber wiederholt dafür aus, daß der Bau ursprünglich als Palastsaal gedient haben dürfte. Hauptkennzeichen einer entsprechenden Anlage wäre m. E. der Nachweis, daß dem Kuppelbau irgendwie in der Art von Mschatta oder Trier ein Säulenhof vorgelagert war: gerade dafür aber spricht der einzige zweifellos antike Rest, der sich in der Nähe von S. Lorenzo erhalten hat, eine Kolonnade von 16 Säulen. Sie zeigt über dem breiteren Mittelinterkolumnium das in Syrien so beliebte, schon von Spalato her bekannte Motiv der Umbildung des sonst geraden Architravs zu einem Bogen. Dazu kommt, daß dieses Portal genau in der Achse des Kuppelbaues liegt, also offenbar auf diesen Bezug nimmt. Zwischen diese Westfassade und die Kolonnade ist heute ein Atrium von 54 m Tiefe eingeschoben. Einst mag an gleicher Stelle eine dreischiffige Anlage wie in Mschatta oder ein Baukomplex wie in Trier vermittelt haben, jedenfalls scheint mir die Kolonnade darauf zu deuten, daß nach Westen hin ein Säulenhof folgte. Darüber können nur Nachgrabungen Klarheit geben; sie werden von Jahr zu Jahr dringender. Auch die genaue Untersuchung des Vierkonchenbaues selbst steht noch aus. Es mag vorläufig nur darauf verwiesen werden, daß jene drei Konchen, die annähernd auf antiken Fundamenten stehen müßten, der Zeit Widerstand leisteten, während die, wie ich annehme, dem alten Trikonchos angeschobene Westapsis im Jahre 1573 ins Wanken geriet und den Kuppeleinsturz herbeiführte. Über diese Tatsache gibt der mit der Wiederherstellung des Baues betraute Architekt Martino Bassi Auskunft.[2])

Wie Mailand durch den Trikonchos eines Kaiserpalastes zu seiner berühmten Kuppelkirche, so könnte auch Köln auf einem ähnlichen Wege zu dem Typus seiner trikonchen romanischen Kirchen gelangt sein. Groß-St.-Martin und die Apostelkirche[3]) gehen freilich nur indirekt auf einen antiken Trikonchos zurück, aber das Vorbild beider, S. Maria am Kapitol, deutet schon im Namen den Zusammenhang an. Nachgrabungen sind leider auch bei dieser Kirche nie gemacht worden. Doch besteht die Vermutung, daß es sich um die Fundamente eines Palastes handelt, da an derselben Stelle ein Merowinger-Palast gestanden haben soll.[4]) Ich will dabei nicht verweilen.[5]) Die das Ufer des Rheins entlang bis nach Mainz herauf stehenden romanischen Kirchen führen von allen abendländischen Spuren am unmittelbarsten auf den Hauptraum von Mschatta zurück, weil in ihnen wie dort der Trikonchos zusammengeschoben ist mit einem mehrschiffigen Langhause. Ob auch dafür Köln schon in römisch-merowingischer Zeit einen Vertreter besaß?

Die Beantwortung dieser Frage hängt zum Teil davon ab, ob nachgewiesen werden kann, daß die Verbindung des Trikonchos mit der dreischiffigen Halle schon in der antiken oder erst in der christlichen Baukunst möglich war. Wenn das von der Passio b. Thomae erwähnte Trichorum zusammen mit dem Consistorium wirklich zu identifizieren wäre mit dem Thronsaal und der Halle der Säulen im Palaste des Salomo, dann wäre der Typus altorientalisch und Mschatta also im Rahmen der Profan-

[1]) Die Literatur ist zusammengestellt bei Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 49f.

[2]) Vgl. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen S. 23.

[3]) Vgl. die Monographie von Hasak, Die Baukunst Heft 11.

[4]) Briefliche Mitteilung von C. Aldenhoven. Vgl. Düntzer, Bonner Jahrbücher 39, 88 und Herm. Keussen, Westdeutsche Zeitschrift XX (1901), S. 14.

[5]) Für falsch halte ich die ideale Rekonstruktion des »Kapitols« bei Dehio und Bezold Taf. XIV, 5.

architektur der einzig erhaltene Beleg für diese uralte Überlieferung. Man wird dieser Art Lösung gegenüber zunächst abwarten, was die zweite Entwicklungsreihe, die christliche nämlich, ergibt, der ich mich jetzt zuwende.

Es steht außer Zweifel, daß bereits im V. Jahrhundert Kirchen mit basilikalem Langhaus und kleeblattförmigem Chorschluß im Orient allgemein verbreitet waren. In Rom freilich ist dergleichen im eigentlichen monumentalen Kirchenbau nicht nachweisbar. Aber schon der aus Südfrankreich stammende Paulinus baut um 400 in Nola eine fünfschiffige Basilika mit einer Apsis trichora[1]), und bald darauf, jedenfalls vor dem Jahre 451, dürfte der große koptische Nationalheld Schenute bei Atripe in Oberägypten die Kirche jenes Klosters errichtet haben, das heute noch als ein Wahrzeichen der Unabhängigkeit des ägyptischen Christentums aufrecht steht.[2]) Die durch Umbauten stark entstellte Kleeblattapsis steht derjenigen von Mschatta darin besonders nahe, daß auch sie einem Bauganzen rechtwinklig sich schneidender Mauern eingefügt, jede Apsis daher massiv im Rechteck umbaut ist und nicht halbrund nach außen vortritt. Auch in diesem »Weißen Kloster« legt sich wie in Mschatta zwischen die Apsis trichora und die Basilika ein Triumphbogen; seine Wirkung war hier noch durch ein vorgelegtes Querschiff verstärkt. Die Kirche ist im Gegensatz zu der des benachbarten Bischoi-Klosters in Stein gebaut. Letzteres führt wegen seiner Ziegelfarbe den Namen des roten Klosters; seine Kirche[3]) zeigt denselben Typus wie das Hauptkloster und Mschatta. Nach einem ähnlichen Schema sind dann auch das Deir Simān bei Assuan[4]), die Natronklöster[5]) und diejenigen am Berge Athos erbaut,[6]) so daß man annehmen kann, die Basilika mit Kleeblattapsis sei nach manchen Orten mit dem Mönchswesen gewandert. Sie ändert sich zwar darin, daß die Basilika immer mehr gegen die zur Zentralkuppel entwickelte Apsis trichora zurücktritt; doch liegen die Übergangsformen, wie z. B. im Deir es-Surjānī an den Natronseen, noch deutlich vor. Auf diesen Typus geht auch die durch eine Schwester Theodosios' II. gegründete Andreaskirche in Konstantinopel, die heutige Chodscha-Mustapha-Pascha-Dschami,[7]) zurück. Ich habe schon an anderer Stelle hervorgehoben, daß durch Umlegung ihrer seitlichen Halbkugeln aus dem Quer- in das Hauptschiff eine der für die Sophienkirche bezeichnenden Formen entsteht,[8]) folge aber den byzantinischen Spuren hier nicht weiter, sondern bleibe beim syro-ägyptischen Südkreise.

In Syrien ist der Typus der Basilika mit Kleeblattapsis um mindestens hundert Jahre älter als im Schenute-Kloster und beträchtlich älter auch als in Nola. Wenn die in ersterem bestehende Lokaltradition den Bau in der beliebten volkstümlichen Art der hl. Helena zuschreibt, so scheint das im gegebenen Falle nicht ganz ohne eine gewisse Berechtigung. Unser Typus gehört in der Tat zu jenen durch Konstantin den Großen und seine Mutter zu kanonischer Gültigkeit erhobenen Bautypen, von denen

[1]) Holtzinger, Zeitschrift für bild. Kunst XX, S. 135f.

[2]) Nach de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrét. S. 49. Vgl. meine Byz. Denkmäler III, S. XVII.

[3]) Aufnahme bei de Bock, a. a. O. S. 62.

[4]) Morgan, Catalogue des mon. et inscr. de l'Égypte I, S. 130.

[5]) Butler, The ancient coptic churches Bd. I, S. 321 usw.

[6]) Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 17 und 29. Choisy, L'art de bâtir chez les Byzantins S. 130, Fig. 155.

[7]) Pulgher, Les anc. églises byz. de Constantinople Taf. XV, Byz. Denkmäler III, S. XVIII.

[8]) Byz. Denkmäler III, S. XVII.

ich »Kleinasien, ein Neuland« S. 153 f. gesprochen habe. Der christliche Schöpfungsbau dieser Art steht noch aufrecht: es ist die Geburtskirche in Bethlehem. Freilich hat die allgemeine Unsicherheit, in der die Kunstwissenschaft allen altchristlichen Denkmälern des Orients gegenüber befangen ist, dazu geführt, daß man auch diesen Markstein der Kunstentwicklung mit einem Berg von Zweifeln überdeckt und so für die Forschung unbrauchbar gemacht hat.

Melchior de Vogüé hat bereits vor vier Jahrzehnten mit bewundernswerter Klarheit nachgewiesen,[1]) daß es nur *eine* glaubwürdige Überlieferung über den Bau gibt, diejenige, welche ihn auf Konstantin und seine Mutter Helena zurückführt, und daß die Nachricht über eine angebliche Erneuerung durch Justinian erst im Jahre 907 beim Patriarchen Eutychius auftaucht und eine schon durch ihre Beigaben unglaubwürdige Fabel ist. Vogüé hat auch mit Gründen, die heute nicht besser gegeben werden könnten, gezeigt, daß der durchaus einheitliche Bau in allen Teilen vorjustinianisch ist. Entweder nun liest man Vogüé nicht oder wir sind heute im Erkennen weiter zurück als er damals (1860): dieses ganz einzige, älteste und würdigste unter den er-

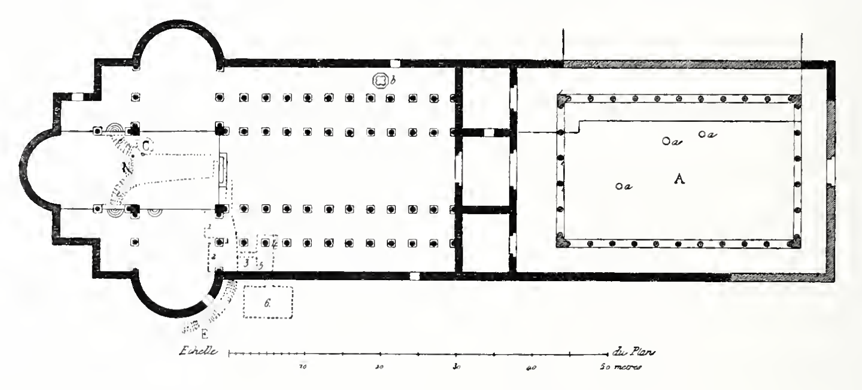


Abb. 20. Bethlehem, Geburtskirche

haltenen Denkmälern der christlichen Kirchenbaukunst wird noch immer beiseite geschoben, indem man zögernd versichert, die Tradition möge wohl Recht haben, das Langhaus sei aus der Zeit Konstantins, aber die trikonche Anlage stamme aus Justinians Zeit.[2])

Nun, ich meine, ein Blick auf Mschatta und das, was ich über das Alter des Trikonchos im Typus kaiserlicher Paläste sagen konnte, wird in Zukunft doch manchem den Mut geben, die Geburtskirche in Bethlehem etwas weniger zaghaft in den Kreis beweiskräftiger Dokumente zu ziehen. Ich gebe ihren Grundriß hier nach de Vogüé (Abb. 20) und bitte, ihn mit Mschatta zu vergleichen. In beiden Fällen haben wir den Hof bzw. das Atrium, dann die Basilika, endlich den Kleeblattbau. Er zeigt in Bethlehem zwei statt wie in Mschatta eine Stufe in den Ecken, weil er eben nicht einer drei-, sondern einer fünfschiffigen Basilika angeschoben ist. Vogüé hatte einst denjenigen, die über das Alter des Baues den Stab brachen, weil sein Typus nicht in Rom

[1]) Les églises de la terre sainte S. 46 ff. Vgl. auch Unger bei Ersch und Gruber, Allgem. Enzyklopädie Bd. 84, S. 335.

[2]) Dehio und Bezold, a. a. O. I, S. 94; Holtzinger, Die altchristl. Architektur S. 23; Schultze, Archäologie S. 91; Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 343.

nachweisbar ist (S. 54), entgegengehalten: »L'objection est plus spécieuse que solide; parce qu'une certaine forme n'a pas été rencontrée dans les rares monuments qui nous restent de l'antiquité, il ne s'ensuit pas nécessairement, qu'elle n'ait pas existé, et qu'elle ne puisse pas se trouver un jour par de nouvelles découvertes.« Ich denke, Mschatta und das Schenutekloster in Oberägypten erfüllen, was der klarblickende französische Forscher einst voraussah. Schon der Brief des Paulinus von Nola und die Entdeckungen, die de Rossi in Rom selbst an den kleinen trichoren Märtyrerkapellen machte, hätten der Anerkennung des Alters der bethlehemitischen Kirche den Weg bahnen sollen. In Syrien liegt übrigens für solche, die nur auf Schrifturkunden etwas geben, ein fester Beweis dafür vor, daß der Trikonchos im V. Jahrhundert eine geläufige Bauform war. Eine der in der Moschee von Boṣrā wiederverbauten Säulen trägt eine Inschrift, welche die Errichtung eines τρίκογχον σῖγμα für das Jahr 487 meldet.[1])

Die Bedeutung des Trichoros in Bethlehem ist klar. Es ist ein Denkmalbau, in dem der Geburtsstätte des Herrn gehuldigt wurde. Die Menge, die im Hofe zusammengeströmt war und sich in der Basilika seelisch gereinigt hatte, trat hier wie im Thronsaal der Kaiserpaläste in das Allerheiligste. Mschatta ist ein Vertreter der Profanreihe, aus der Konstantin bzw. Helena sich den Typus ihrer im Rahmen des Christentums vielleicht bahnbrechenden Schöpfung herüberholten. Nach dem, was ich über die Verbreitung des Trikonchos in Kaiserpalästen und die Möglichkeit eines Zurückgehens auf den Palast des Salomo gesagt habe, wird wohl niemand annehmen, daß der Weg der umgekehrte sei, d. h. die Schöpfung der hl. Helena den nur eine Tagereise entfernten Bau am Rande der Wüste angeregt haben könnte.

B. DER AUFBAU

1. Ziegelbauten in Syrien

Im Gegensatz zu den Umfassungsmauern sollte der gesamte innere Ausbau von Mschatta in Ziegeln erfolgen. Fertig geworden ist davon freilich nur das Hauptgebäude; es nimmt sich im Rahmen der Denkmälerwelt von Syrien und Palästina fremdartig genug aus. Das syrische Baumaterial schlechtweg ist der Stein; sehr geschätzte Reisende bemerken, es sei ihnen sonst in ganz Syrien und Palästina kein Ziegelbau bekannt; Butler[2]) sagt (S. 20) von den nordsyrischen Architekten, sie hätten Mörtel, Ziegel, Gewölbe u. dgl. vermieden. Das gilt ganz allgemein auch für den südlichen Teil dieser Länder. Der Hauptbau von Mschatta muß also jedem Reisenden auf den ersten Blick auffallen; dem Kunstforscher stellt er sich zunächst als ein scheinbar unlösbares Rätsel dar.

Woher hat man die Ziegel genommen? Wurden sie wie der Marmor der Säulen importiert oder hat man sie irgendwo im Flußgebiete des Toten Meeres hergestellt? Woher aber ließ man dann die Ziegelschläger kommen? Und schließlich: im Hinterlande der Mittelmeerküste gab es keine Maurer, und der Riesenbau verlangte deren in großer Zahl und von verläßlicher Übung. Woher hat man sich mit diesen Arbeitskräften versorgt? Alle diese Fragen drängen sich dem Beschauer auf. Sie sind bei

---

[1]) C. I. Gr. 8623: Ἐν ὀνόματι τ[ο]ῦ σωτῆρος Χριστοῦ ἐπὶ Φλ. Ἀρκαδίου Ἀλεξάνδρου τοῦ λαμπροτάτου σχο(λαστικοῦ) καὶ ἡγεμόνος ἐκτίσθη ἐκ θεμελίων τὸ τρίκογχον σῖγμα καὶ ἐπληρώθη ἐν ἔτει τπγ χρόν(οις) ἰνδι-κ(τιῶνος) ἑνδεκάτης.

[2]) Vgl. oben S. 228 Anm. 1. Dieser Howard Crosby Butler ist nicht zu verwechseln mit Alfred J. Butler, den S. 235 Anm. 5 nennt.

einem Denkmale am Rande der syrischen Wüste noch viel schwieriger zu beantworten als z. B. im zentralen Kleinasien. Dort steht inmitten der typischen Steinbauten die fremdartige Ziegelruine von Ütschajak, in ihrer Art technisch ebenso vollendet wie Mschatta, aber davon durchaus verschieden. Ich gab Abbildungen davon [1]), und bitte diese zu vergleichen; der Kontrast wird die Eigenart von Mschatta deutlich machen. In Ütschajak handelt es sich um eine Doppelkirche mit zwei Kuppeln nebeneinander. Beide sind eingestürzt, ebenso Teile der Mauern. Während in Mschatta die Mauern ganz glatt erscheinen, schmückt sie dort ein System konzentrischer Flachnischen, und diese Häufung radial gestellter Ziegelstreifen ist auch bei den Schildbogen der Kuppel beibehalten, die in drei Schichten übereinander vorkragen. Die Ziegel sind 35—40 cm lang, 3,5 cm dick und liegen zwischen Mörtelschichten, die bis zu 6 cm, also höher sind als die Ziegellagen. Im Gegensatz dazu sind die Lagerfugen in Mschatta nur 2,5 cm stark, während die 21—27 cm im Quadrat messenden Ziegel bis zu 6,5 cm dick sind. Also der gerade Gegensatz zu Ütschajak.

Ich habe für den kleinasiatischen Bau angenommen, daß er, unabhängig von den bekannten Zentren der Ziegelbautechnik Persien und Rom, als ein Vertreter jener vermittelnden Kunstströmung gelten müsse, die später in Byzanz ihre großen Triumphe feierte, der hellenistischen Bauweise der großen Metropolen am orientalischen Ufer des Mittelmeeres: Ephesos, Alexandreia und Antiocheia. Kann vielleicht auch Mschatta von einem dieser Zentren aus mit den nötigen Arbeitskräften versorgt worden sein? Für die Herstellung des Ziegelbaues gewiß nicht. In Kleinasien reicht das Inundationsgebiet der rein griechischen Kunst der Küstenländer bis in die Gegend von Ütschajak. Ich erinnere daran, daß auch Gregor von Nyssa in seiner Ütschajak benachbarten Vaterstadt in Ermangelung guten Quadergesteines ein Martyrion aus gebrannten Ziegeln und gewöhnlichen Feldsteinen errichten wollte. [2]) Er erbat sich dafür Arbeiter aus Ikonium. In Syrien und Palästina lagen die Verhältnisse anders. Aus einer Provinzstadt dieser Gebiete hätte der Erbauer von Mschatta keine Ziegelhandwerker bekommen können, weder aus Petra, noch aus Jerusalem, noch aus dem Hauran oder Damaskus. Er hätte ihretwegen bis nach Antiocheia selbst gehen müssen. Wie aber dort in Ziegeln gebaut wurde, das läßt sich meines Erachtens mit einiger Wahrscheinlichkeit feststellen. Ich will dabei nicht von den leider immer noch nicht irgendwie verläßlich aufgenommenen Mauern der Stadt ausgehen. [3]) An ihnen kommt öfter neben reiner Steinfügung Schichtenmauerwerk vor. Auch die Annahme sei nur gestreift, daß man zuerst in Antiocheia wohl im Wege gerade der Ziegeltechnik dazu kam, den Bogen unmittelbar auf die Säule zu setzen. Die Spuren, denen ich folgen will, liegen nicht in Antiocheia selbst, sondern östlich davon am Rande der Wüste, heute in dieser selbst, halbwegs etwa zwischen der Metropole der Küste und jener der Wüste, zwischen Antiocheia und Palmyra: in Ḳaṣr ibn Wardān. Butler u. a. irren, wenn sie ganz ausschließlich Stein als syrisches Baumaterial feststellen: es gibt Ausnahmen, wir finden sie wie in Mschatta an dem genannten Orte. Ich danke die Kenntnis dieser Tatsache den vorzüglichen photographischen Aufnahmen des Kaiserlichen deutschen Legationsrats Dr. Max Freiherrn von Oppenheim. Erst durch sie bin ich auf die weitere Literatur geführt worden. Da dieser Bau auch für Mschatta im allgemeinen und die Anwendung des Trikonchos im besonderen Bedeutung hat, muß ich hier etwas näher darauf eingehen.

[1]) Kleinasien, ein Neuland, S. 32f.

[2]) A. a. O. S. 73.

[3]) Vgl. Förster, Jahrbuch des K. Deutschen Arch. Instituts XII (1897), S. 103f.

Von Ḳaṣr ibn Wardān war bereits in meinem Buche über Kleinasien (Seite 121 f.) die Rede. Die Ruinenstätte setzt sich im wesentlichen aus drei Gebäuden zusammen, die, etwa 100 m voneinander entfernt, in einem Dreieck angeordnet sind: im Südwesten eine Kirche, im Osten ein Palast und im Nordwesten ein noch größeres Gebäude, dessen Bauform ohne Nachgrabungen kaum bestimmbar scheint. Die Kirche habe ich bereits veröffentlicht; es ist ein Normalbau des Typus »Kuppelbasilika«, den ich als spezifisch hellenistisch im Gegensatz zur armenisch-byzantinischen Kreuzkuppelkirche gekennzeichnet habe. Auch deutete ich an, daß dieser Typus, wenn auch Spuren seiner verschiedenen Entwickelungsstadien in Kleinasien nachweisbar sind, doch wohl von Antiocheia ausgegangen sein dürfte. Dafür spricht der älteste und monumentalste Beleg im benachbarten Kilikien, Chodscha Kalessi [1]), dafür auch die nach der anderen Richtung des gleichen Ausstrahlungszentrums liegende zentralsyrische Kirche,



Abb. 21. Ḳaṣr ibn Wardān, »Palast« von Norden gesehen

eben die von Ḳaṣr ibn Wardān. Die Datierung in das Jahr 564 n. Chr. entnahm ich einer Inschrift, die an dem zweiten Gebäude desselben Ortes, dem Palaste, steht. Es ist dieser Bau, der für Mschatta in doppelter Hinsicht in Betracht kommt.

Die einzige brauchbare Beschreibung liefert Oestrup.[2]) Er gibt zuerst eine Grundrißskizze, bezeichnet den Plan als neu und eigentümlich und fährt dann fort: »In einer viereckigen Mauer, von der nur die Südseite und etwa die Hälfte der Westseite erhalten ist, finden sich drei halbkreisförmige Zimmer, die mit Gewölben gedeckt sind, und über diesen Gewölben ein Oberstock mit noch vorhandener Zimmereinteilung. Der Zwischenraum zwischen der Decke des Unterstockes und dem flachen Boden des Oberstockes ist mit einer Mauerung aus gebranntem Stein ausgefüllt, soweit man es aus ein paar Lücken entnehmen kann. In der Mitte der Südseite findet sich ein Eingang zum unteren Stock; wie die Verbindung zwischen diesem und

[1]) Kleinasien, ein Neuland S. 109 f.

[2]) Deutsche Übersetzung von Hartmann, Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins XXIII, S. 104 f.

dem oberen Stockwerk hergestellt war, davon ist keine Spur erhalten. Es kann sich hier bei solcher Einteilung in Stockwerke nicht um eine Kirchenruine handeln, aber daß das Gebäude doch einen religiösen Zweck hatte, geht klar aus der über der Tür angebrachten, unten erwähnten Inschrift hervor.«

Die Aufnahmen Dr. von Oppenheims gestatten, dem Bau im einzelnen näherzutreten. Sie zeigen ihn von drei Seiten. Abb. 21 gibt die Ansicht von Norden her, nach der sich im Untergeschoß die von Oestrup gezeichneten drei Apsiden öffnen. Ich kann über sie nichts Genaueres sagen. Wohl aber entnehme ich der Photographie, daß die »Zimmereinteilung« im Obergeschoß in der Mitte einen Saal zeigt, der im Hintergrund eine Apsis und quer davor, also fast in der Art der Kreuzkuppel, tonnengewölbte Flügel zeigt. Daß diese ebenfalls halbrund, also dem Untergeschoß entsprechend endeten, ist möglich. Man sieht in Abb. 21 an dieser Stelle einen Türstock



Abb. 22. Kaṣr ibn Wardān, »Palast« von Süden gesehen

und daneben ein kleines Blindfenster, hinter dem die Apsis eingebaut sein könnte. Nach außen ist sie jedenfalls in die gerade Wand übergeleitet, wie eine S. 121 meines »Kleinasien, ein Neuland« gegebene Abbildung deutlich macht. Hier öffnet sich in der Mitte ein großes, seitlich je ein kleines Fenster. Die letzteren sind jedenfalls offen. Abb. 22 zeigt die Ruine von der Rückseite d. i. von Süden. Man erkennt hier gut die beiden Geschosse übereinander. Die Hauptapsis oben ist von drei großen Fenstern durchbrochen, und außen in die Fläche überführt. Das gleiche kann, wie gesagt, bei den Seitenflügeln der Fall sein. Da der Eckraum im Westen eingestürzt ist, sieht man deutlich, daß hier zwei Kammern anstießen, jede mit ihrer Tür nach dem Querschiff. Dieses muß ziemlich weit ausladen, die Apsis kann also erst der Abschluß eines längeren Tonnengewölbes gewesen sein. Im Untergeschoß scheint sich diese Anordnung zu wiederholen; hier aber führt in die Hauptapsis eine Tür. Darüber steht die Datierungsinschrift: Ἐν μη(νὶ) Νοεμβρ(ίῳ) ἰνδ. ιγ τοῦ ϛοω ἔτους. Πάντα εἰς δόξαν Θ(εοῦ).[1] Das Jahr 876 der Seleukidenära entspricht dem Jahr 564 n. Chr. Oestrup schließt

[1]) Vgl. Kleinasien, ein Neuland S. 130.

seine Beschreibung und die Vorführung der Inschriften: »Es liegt am nächsten zu vermuten, daß wir hier eine Art Kloster haben, worauf ja die Nähe der Kirche hindeutet, und wodurch sich die Einteilung in Stockwerke erklärt .... Kasr Werdan ist also bloß ein religiöses Zentrum für die nächste Umgegend gewesen ohne irgendwelche Bedeutung, sei es als Festung, sei es als Karawanenstation, und daher erklärt es sich, daß diese Stätte sich nie erwähnt findet.«

Für die Deutung Oestrups auf »eine Art Kloster« könnte die Tatsache angeführt werden, daß sich ja ein ähnlicher, in einen vierseitigen Grundplan eingebauter Trikonchos auch im Weißen und Roten Kloster von Sohag nachweisen läßt. Aber er findet sich doch auch schon in den Kaiserpalästen und dient dort als eigentlicher Repräsentationsraum. Ob ihm in Ḳaṣr ibn Wardān wie in Mschatta eine Halle vorgebaut war, ist nicht sicher. Nach Oestrup war das nicht der Fall. Die S. 121 meines »Kleinasien« gegebene Abbildung zeigt links neben dem »Palast«, der Kirche entgegengesetzt, Mauerreste, die noch zugehören könnten. Oder sind es Teile des dritten Baues? Darüber kann nur die so dringend notwendige, genaue Grundrißaufnahme des Ganzen entscheiden.

Der Fall ist jedenfalls sehr merkwürdig. Genau wie bei Mschatta liegt da, wo einst die bewohnte Gegend Syriens an die Wüste grenzte, ein Gebäudekomplex, bestehend aus: 1. einem dreischiffigen Gebäude, 2. einem Trikonchos und 3. großen Nebenräumen. Der Unterschied besteht nur darin, daß in Ḳaṣr ibn Wardān diese Bauteile im Jahre 564 getrennt und nicht einmal — scheint es — durch eine gemeinsame Außenmauer umschlossen, in Mschatta dagegen einheitlich zusammenkomponiert sind. Die Parallele geht übrigens noch wesentlich weiter: Mschatta fällt, wie erwähnt, durch seine Ziegelarchitektur im Rahmen der Baudenkmäler des Moab auf, und dasselbe gilt mit Bezug auf Nordsyrien für Ḳaṣr ibn Wardān. Man möchte deshalb a priori glauben, die beiden Denkmäler müßten derselben Zeit und der gleichen Kunstströmung ihren Ursprung verdanken. Das ist aber sicher nicht der Fall. Vielmehr zeigt die Gegenüberstellung von Mschatta und Ḳaṣr ibn Wardān in technischen Dingen einen ähnlich scharfen Gegensatz, wie es der zwischen Ütschajak und Mschatta war. Nur sind die Widersprüche wesentlich anderer Art.

In Mschatta stehen die Mauern auf einem Quaderunterbau; das ist auch in Ḳaṣr ibn Wardān der Fall, aber die Quaderschicht wiederholt sich darüber noch dreimal, und zwar folgen auf je neun Ziegelreihen drei Reihen Quadern. Erst über der dritten Quaderschicht wird der Oberbau homogen aus Ziegeln zu Ende geführt, also wohl vom Ansatz der Gewölbe an. Eine ähnliche Bauart hat M. Hartmann in dem Ḳaṣr ibn Wardān benachbarten Anderīn notiert: ihm fiel das streifige Aussehen eines Turmes auf; daran wechselten Schichten Ziegelbau (Kirmīd) von 30 cm mit Schichten Kalkstein (Ziegelbau mit Steinverkleidung?) von 75 cm.[1] Die Aufnahmen Dr. von Oppenheims bestätigen diese Beobachtung. Die Ruine stellt nach einer Torinschrift ein κάστρον dar, von einem gewissen Thomas erbaut, der es in Betätigung seiner guten Gesinnung dem Gemeinwesen als Retter widmete.[2] Die Grundsteinlegung fand im Mai 558, also wenige Jahre vor der Erbauung Ḳaṣr ibn Wardāns statt. Über die Bauform läßt sich nichts sagen. In Anderīn liegen auch die Ruinen zweier großen Kirchen, die jedoch aus Stein erbaut sind.[3]

[1]) Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins XXIII (1900), S. 102.

[2]) Ebenda S. 100.

[3]) Nach den Photographien Dr. von Oppenheims.

Auch in der Fügung der Ziegel und Steine selbst macht sich ein Gegensatz der genannten nordsyrischen Bauten mit dem Ziegelbau von Mschatta geltend. Die Steine, die in Ḳaṣr ibn Wardān außen und innen die Quaderschichten bilden, verjüngen sich nach dem Mauerinnern stark und sind durch Füllwerk verbunden. Eine Detailaufnahme, die Dr. von Oppenheim am »Palast« gemacht hat (Abb. 23), zeigt sehr deutlich diesen Verband. De Vogüé hat ihn schon am Ḳaṣr il abjaḍ festgestellt.[1]) Man findet ihn, wie die Beschreibung von Schulz lehrt, zwar auch in Mschatta, aber nicht an dem Ziegelbau, sondern an den Umfassungsmauern in Stein. Am Hauptbau dagegen sind, wie ich den Photographien entnehme, sowohl am Mauersockel wie an den aus Stein gebildeten Ecken richtige Quadern verwendet.[2])



Abb. 23. Ḳaṣr ibn Wardān, »Palast«: Mauerstruktur

Auch die Ziegelarbeit ist in Ḳaṣr ibn Wardān eine andere als in Mschatta. Wie die Aufnahme Dr. von Oppenheims (Abb. 23) lehrt, ist dort der Mörtel dicker als der Ziegel. Das aber ist entscheidend. Mschatta steht mit seinen auffallend dünnen Lagerfugen allein. Ḳaṣr ibn Wardān aber schließt sich in seiner Technik durchaus derjenigen an, die ich an Ütschajak charakterisierte. Es ist jene, die wir als die typisch byzantinisch gewordene bezeichnen können,[3]) wahrscheinlich die allgemein späthellenistisch-frühchristliche. Ḳaṣr ibn Wardān und Anderīn sind Vertreter dieser in Syrien wohl von Antiocheia aus verbreiteten Bauweise, Mschatta aber geht eigene Wege.

Aus Antiocheia oder Byzanz können daher die Ziegelhandwerker von Mschatta nicht gekommen sein. Woher also sonst? Es bleibt nur übrig an Rom oder Persien zu denken. Tatsache ist, daß es diese beiden Kunstkreise sind, die den Ziegel in dünne Mörtelschichten betten. Für Rom hat das schon Durm festgestellt.[4]) Für Persien genügt ein Blick auf die Tafeln des fünften Bandes von Dieulafoy[5]), die sassanidische Backsteinbauten vorführen. Es muß zukünftigen Reisen und Forschungen überlassen bleiben, darin im einzelnen zwischen den beiden Gebieten Klarheit zu schaffen. Ich kann die Frage, ob Rom oder Persien für Mschatta in Betracht kommt, vorläufig besser im Anschluß an eine vergleichende Studie über die Bogenform und die Gewölbekonstruktion des Ziegelbaues lösen.

---

[1]) Eine Detailaufnahme La Syrie centrale S. 70.
[2]) Das ist auch die Technik verwandter altarabischer Bauten.
[3]) Vgl. darüber mein Kleinasien, ein Neuland S. 39/40.
[4]) Handbuch II, 2, S. 140.
[5]) L'art antique de la Perse.

2. Die Konstruktion der Bogen und Gewölbe

Es ist im beschreibenden Teile hervorgehoben worden, daß sämtliche Nebenräume des Hauptgebäudes von Mschatta mit Tonnengewölben eingedeckt waren. Ich sehe darin den Schlüssel zur Erklärung der zu seiten der Halle mit dem Trikonchos zweimal, nach Schulz in den Seitenstreifen noch achtmal wiederkehrenden Gruppe von rechteckigen Räumen verschiedener Größe. Was der Architekt in jeder einzelnen dieser zehn Raumgruppen gibt, dürfte nicht so sehr, zum mindesten nicht allein aus dem Schaffen auf einen bestimmten Zweck hin zu erklären sein. Diese zehnmal wiederholte Kombination von drei großen und acht bzw. neun kleinen Räumen scheint der Idealtypus eines auf dem Tonnengewölbe als Deckenkonstruktion beruhenden, zu einem rechteckig geschlossenen Ganzen vereinigten Raumgebildes. Die Wahl der Größenverhältnisse der einzelnen Raumteile beruht wahrscheinlich ebensosehr auf Gesetzen einer durch traditionelle Übung gereiften Konstruktion, wie auf feinfühliger künstlerischer Überlegung. Die Gewölbe verstreben sich gegenseitig, und zum mindesten stehen die Breitenmaße, rund 10 : 7 : 4,50, in einer proportionalen Abstufung, die dem goldenen Schnitt nahekommt.

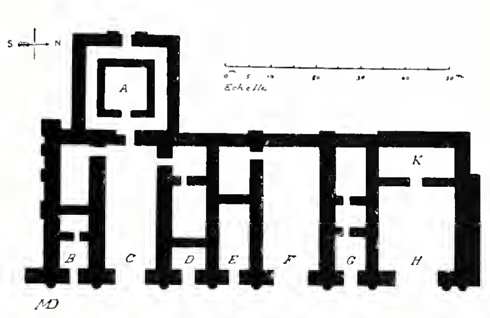


Abb. 24. Hatra, Palastruine

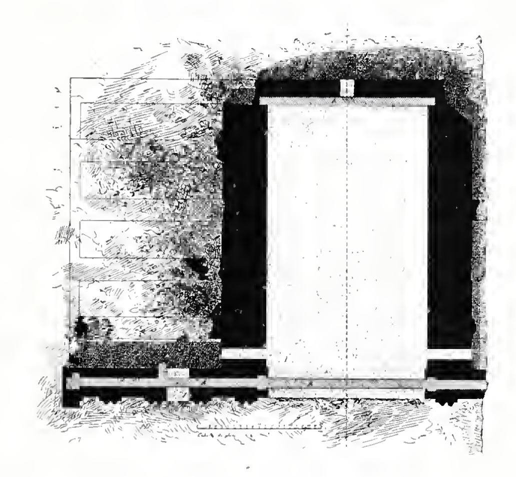


Abb. 25. Ktesiphon, Tāk-i-Kīsra

Die Urheimat des gebrannten Ziegels sowohl wie der auf dem Tonnengewölbe beruhenden Raumverteilung ist Mesopotamien. Man sehe die von den älteren Expeditionen im Umkreis von Ninive[1]) aufgenommenen Pläne durch oder nehme den Grundriß der Burg von Babylon, den die Deutsche Orientgesellschaft 1903 vorgelegt hat,[2]) zur Hand und wird immer dasselbe Konglomerat rechteckiger Räume um offene Höfe finden. In den jüngeren Steinbauten, die alte Traditionen des mesopotamischen Ziegelbaues auf persischem Boden fortführen, wie in Hatra und den Palästen des Fars, in Firuzabad und Sarvistan, werden die Gliederungen im einzelnen klarer. In Hatra[3]) begegnen bereits Kombinationen (Abb. 24), die direkt auf Mschatta überleiten, den drei großen »Talars« entsprechen zwei bis drei den Gewölbeschub durch parallel geführte Tonnen überleitende Nebenräume, und in der großen Ziegelruine von Ktesiphon-Seleukeia (Abb. 25),

---

[1]) Bei Layard, Place, Flandin et Coste, Perrot et Chipiez II, S. 426f.

[2]) Beilage zu den Mitteilungen der Gesellschaft.

[3]) Dieulafoy V, S. 14, Revue arch. 1897, II, S. 343f. und Layard, Transactions of the R. Institute of Brit. Architects VII (1891), S. 63f.

die gewöhnlich in die Zeit Chosraus' I. (571—579) gesetzt wird, laufen die Seitentonnen zu fünf senkrecht auf die ungeheuere, 27 m breite Mitteltonne los[1]), ähnlich wie im Palast von Firuzabad, wo das Vestibül durch eine breite Mittel- und je zwei darauf mündende Quertonnen gebildet ist.[2]) Die Raumgruppe von Mschatta liegt also in Persien sozusagen in der Luft, es fragt sich nur, ob das ideale Equilibrium, das gleichmäßig in den zehn Gruppen festgehalten erscheint, dem Kopfe eines Persers oder dem eines hellenistischen Architekten entsprungen ist, der sich die persischen Traditionen zu eigen machte. Der Läuterungsprozeß könnte sich schon im seleukidischen Mesopotamien vollzogen haben; es wäre nicht verwunderlich, daß das Resultat desselben später nicht immer so rein wie in Mschatta festgehalten worden wäre. Davon gleich mehr.

Im Geiste der hellenistisch-römischen Kunst ist das Häufen tonnengewölbter Rechtecke nicht gelegen. In Rom tritt führend das kreuzgewölbte Quadrat auf, die hellenistische Lieblingsform scheint die Kuppel für sich allein oder in Begleitung von Tonnengewölben zu sein. Die verschiedene Anordnung beider führt zu den in christlicher Zeit beliebten Typen der Kuppelbasilika und Kreuzkuppelkirche.[3]) Hervorzuheben ist in erster Linie, daß im hellenistischen Orient sowohl wie in Rom an Stelle der Agglomeration die konstruktive Einheit tritt. Wenn daher in der geschlossenen Komposition der einzelnen Raumgruppe von Mschatta ein hellenistischer Zug hervortritt, so macht sich in dem Zusammenschieben von zehn solchen Raumgruppen wohl eine alte orientalische Gewohnheit geltend. Die Dinge lassen sich vorläufig nicht klar übersehen. Die Paläste der Achämeniden in Persien fallen ganz aus dem Kreise des Gewölbebaues, diejenigen des Fars sind entschieden durchkomponiert, ebenso Ktesiphon; über die früharabischen Paläste wissen wir wenig. Ḳuṣeir ʿAmra und seine Verwandten[4]) in der Nähe von Mschatta sind wohl syrisch angeregte Gewölbebauten; aber die ältesten Moscheen, dem Bautypus nach wahrscheinlich rein arabischen Ursprungs, sehen vom eigentlichen Wölbesystem ab, verfallen wieder ganz der unkünstlerischen Agglomeration. Erst mit dem Typus der persischen Medrese, die an die Paläste im Fars und an die Mschatta benachbarte Ruine auf der Zitadelle von ʿAmmān anknüpft, setzt sich in der islamischen Kunst wenigstens der Schein einer struktiven Einheit fest. Die byzantinische Zentralkuppel fehlt auch hier. So sprechen denn mancherlei Anzeichen dafür, andere dagegen, den Typus der Baugruppe in den Nebenräumen von Mschatta für unmittelbar persisch anzusehen. Entscheidend werden hierfür vielleicht genaue Aufnahmen der, wie es scheint, noch ziemlich zahlreich erhaltenen sassanidischen Ruinen, z. B. der Jagdschlösser zu Ḳaṣr i-Schirin am Ḥolwānflusse und von Ḥausch Kerek in der Ebene Bajilan sein.[5]) Nach der von Schulz entworfenen Grundrißskizze (Abb. 26) bieten die Ruinen von Ḳaṣr i-Schirin weitaus die nächste Analogie für die Ziegelbauten von Mschatta, wenn sie auch wie die Paläste des Fars in rohen Feldsteinen erbaut sind. Mit letzteren teilen sie die Anlage eines offenen, fast quadratischen Hofes, der mit einem nach allen vier Achsen hin offenen Kuppelraum verbunden ist; nur liegt in Firuzabad wie in Sarvistan die Kuppel zwischen Eingang und Hof. In

[1]) Dieulafoy V, S. 63.

[2]) Ebenda IV, § 2. Perrot et Chipiez V, S. 564. Fergusson Hist.² I, S. 387 sagt, die Ruinen von Eski Bagdad zeigten nahezu die gleichen Raumgruppen wie Mschatta.

[3]) Vgl. darüber mein Kleinasien, ein Neuland S. 104 und 132f.

[4]) Musil, Sitzungsberichte der k. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse, XCLIV (1902).

[5]) C. Ritter, Erdkunde IX. Teil, 3. Buch, S. 483f.

Ḳaṣr i-Schirin ist die Folge im Sinne von Mschatta umgekehrt, und unserer moabitischen Ruine entspricht auch die diese Hauptträume umgebende Agglomeration tonnengewölbter Räume; freilich fehlt dabei jene für Mschatta so bezeichnende wohldurchdachte Verstrebung und Harmonie. Es sind zwar auch größere mit kleineren Räumen verbunden, im Tortrakt rechts sogar in auffallender Regelmäßigkeit, aber im ganzen bleibt doch willkürliche Verbindung die Signatur. Wenn Ḳaṣr i-Schirin wirklich mit

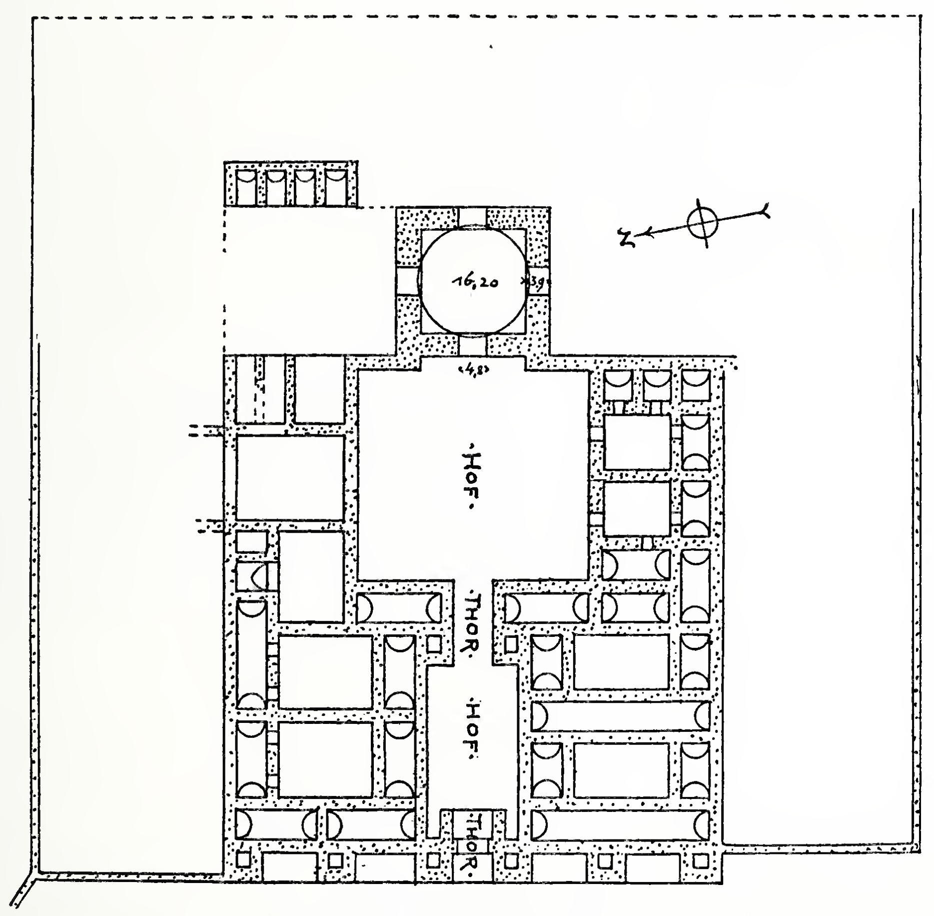


Abb. 26. Ḳaṣr i-Schirin, Grundriß
(Gemessen sind nur die Teile, deren Zahlen eingetragen sind)

der Gattin Chosraus II. (590—628) zusammenzubringen wäre, so dürfte Mschatta jedenfalls älter sein und einem mehr hellenistisch streng denkenden, dem persischen allerdings nahestehenden Kunstkreis angehören.

Persisch in der Wurzel sind dann aber jedenfalls die Bogenformen und die Wölbetechnik der zehn Raumgruppen von Mschatta. Ich gehe dabei aus von dem Anblick, den die Ruine von der Rückseite, d. h. von Norden her bietet (Abb. 27). Man sieht in der Mitte die Rückwand der Hauptapsis des Trikonchos, über der sich einst die Zentralkuppel wölbte. Zu beiden Seiten ragen zwei Paar Tonnengewölbe auf: es sind jene

der beiden anstoßenden Rechteckkammern, dann folgte der Hauptsaal, dessen Gewölbe eingestürzt ist, endlich links das Gewölbe der Eckkammer auf der Nordostseite. In dieser Ansicht von vier bzw. fünf Gewölben nebeneinander sieht man die Tonnen im Querschnitt: sie sind gedrückt spitzbogig, ähnlich wie die Bogen über den Türen (Abb. S. 215). Ist das nun römisch? Gewiß nicht. Oder hellenistisch? Wohl auch nicht. Der Spitzbogen taucht vereinzelt im alten Orient auf,[1]) er dringt bis nach Kleinasien vor[2]) und findet sich in der altbyzantinischen Kunst.[3]) Eigentlich herrschend wird er in vorgotischer Zeit nur in den ältesten arabischen Denkmälern; so findet er sich am Nilmesser von Rodah, der 716 gegründet, 814/15 restauriert wurde. Der Spitzbogen gehört wahrscheinlich noch dem I. Jahrhundert d. H. an[4]) und hat dieselbe gedrückte Form wie in Mschatta. Da ich ihn im Verlaufe der Untersuchung noch mehrfach heranzuziehen haben werde, sei hier die Abbildung eines der vier Bogen gegeben (Abb. 28). Ich mache hier schon auf die in die Ecken gestellten Säulchen und die eigenartige Profilierung der Umrahmung aufmerksam. Beide begegnen ähnlich bei dem



Abb. 27. Mschatta, Ansicht der Ziegelruine vom Norden, der Rückseite her

altislamischen Hauptbau, der Moschee des Aḥmad ibn Ṭulūn in Kairo, erbaut 876—878.[5]) Der gedrückte Spitzbogen ist hier durchaus einheitlich für die konstruktiven Hauptbogen, die Entlastungsöffnungen in den Zwickeln der Obermauern und für sämtliche Fenster, im ganzen wohl einige hundert Mal angewendet. Was daher für uns wichtig ist: der Erbauer war nicht wie Maḳrīzī an einer Stelle angeben soll, und man jetzt gern glauben machen möchte, ein Kopte, sondern wie es an anderer Stelle nach dem glaubwürdigen Ḳuḍā'ī heißt: die Moschee wurde nach dem Muster der Moschee von Samarra erbaut.[6]) Samarra nun liegt in Mesopotamien, etwas nördlich von Bagdad und dessen Vorläufern Seleukeia—Ktesiphon. Ich werde von dieser Tatsache gleich Gebrauch machen. Die altislamischen Beispiele für den Spitzbogen — er ist nur z. B.

[1]) So in den Abzugskanälen von Korsabad, Perrot et Chipiez II, S. 238.

[2]) Vgl. gewisse lykische Sarkophage und Gräber bei Benndorf, Reisen, und Perrot et Chipiez V, S. 377 f. Zuletzt behandelt von Benndorf, Jahreshefte II (1899), S. 25.

[3]) Vgl. meine Byz. Denkmäler II, S. 12 f.

[4]) Vgl. van Berchem, Corpus inscriptionum arabicarum I, S. 19, Nr. 1.

[5]) Davon unten S. 251 eine Abbildung.

[6]) Vgl. dazu meine Koptische Kunst, Catalogue gén. du Musée du Caire, S. XXIV.

in Spanien im Anschluß an westgotische Vorbilder dem Hufeisenbogen gewichen — ließen sich leicht in Massen vermehren; ich begnüge mich damit auf den angeblich ältesten erhaltenen Bau, die Moschee des 'Amr ibn el-'Âṣi in Fostat bei Kairo einzugehen. Die von Franz-Pascha bestätigten Untersuchungen von Corbett[1]) haben gezeigt, daß der Bau, wie er jetzt dasteht, ein Konglomerat aus allen Jahrhunderten ist. Für alt hält Franz-Pascha nur ein Stück der Umfassungsmauer, das Abb. 29 zeigt.[2]) Hier sehen wir in reinem Ziegelbau wie bei der Ṭulūn, den Spitzbogen für die unteren Öffnungen neben dem Rundbogen, für die Fenster aber den Rundbogen und eine giebelförmige Abmauerung verwendet. Dieses Nebeneinander verschiedener Bogenformen nun ist bezeichnend auch für den sassanidischen Hauptbau, die große Ruine von Ktesiphon.

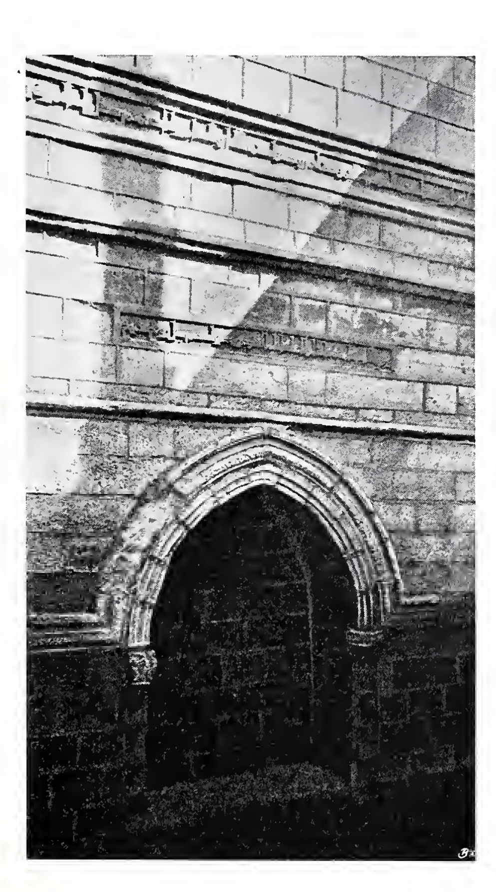


Abb. 28. Kairo, Nilmesser: Spitzbogen

An diesem Tāk-i-Kīsra genannten Bau kommen nach den Aufnahmen Dieulafoys dreierlei Bogen vor. Für das mächtige Hauptgewölbe ist ein Bogen mit abgerundeter Spitze verwendet (Abb. 30); er nähert sich der elliptischen Form, die in der altmesopotamischen Kunst so gut wie in der christlichen Syriens für Kuppeln vorkommt. Neben dieser konstruktiven Hauptform findet sich der Bogen dann noch zweimal zu dem Zweck, die überstarken Mauern teilweise zu entlasten. An der Fassade ist dabei der Rundbogen, im Innern der reine Spitzbogen verwendet.[3]) Die Türen zeigen den Rundbogen und stehen in rundbogigen Flachnischen.

Danach läßt sich wohl sagen: das Vorkommen des Spitzbogens an Mschatta weist wie in den altarabischen Bauten auf die persische Einflußsphäre.[4]) Noch entschiedener tritt das hervor in der Konstruktion dieser Bogen. Schulz hat sie oben S. 214 für die Gewölbe wie für die Entlastungsbogen der Türen im einzelnen erörtert. Bezeichnend ist, daß die Ziegel in der Richtung des Gewölbeprofils hochkant gestellt sind. Diese Art des Wölbens ohne Lehrgerüst, »disposer les briques par

[1]) Journal of the R. Asiatic Society, N. S. XXII, S. 759f.

[2]) Nach einer mir freundlich von Exzellenz Franz-Pascha zur Verfügung gestellten Photographie.

[3]) Vgl. für all das Dieulafoy V, p. 65—69 und Taf. III f.

[4]) In mittelislamischer Zeit wird eine Abart des Spitzbogens, der ebenfalls persische Fatimidenbogen herrschend. Er ähnelt dem englischen Tudorbogen.



Abb. 29. Altkairo, 'Amr-Moschee: Ein Stück der alten Umfassungsmauer

tranches verticales«,[1]) geht auf alte mesopotamische Überlieferung zurück. Sie begegnet bekanntlich schon an dem Spitzbogen des Kanales von Korsabad[2]) und ist noch im größten Ausmaße typisch angewendet an dem Tāk-i-Kīsra von Ktesiphon. Man wird an Abb. 30 deutlich die am Bogen nicht mit der Kante wie bei der oberen Rollschicht, sondern mit der Fläche vertikal aufgelegten Ziegel sehen können. Nur liegen da bei einer Spannweite von 25,80 m weit mehr solcher Ziegelreihen übereinander als in den nur 4,54 m breiten Nebensälen von Mschatta.

3. Der Aufbau der Halle mit dem Trikonchos

Es wird als ausgemacht gelten können, daß die beiden Raumgruppen zu seiten der Halle von Mschatta im Grundriß wie im Aufbau stark mesopotamisch-sassanidisches Gefüge zeigen. Wie steht es nun mit der Halle und dem Trikonchos selbst? Der Grundriß konnte im Palast- und Kirchenbau des IV. Jahrhunderts nachgewiesen werden, möglich daß er bereits im salomonischen Palast vorlag, die Passio S. Thomae scheint ja dafür zu sprechen. In Mesopotamien und Persien ist bis jetzt nichts dergleichen nachgewiesen, es sei denn, man ließe gelten, daß der Kaiser Theophilus, als er seinen Trikonchos baute,[3]) wirklich, wie manche auf Grund von Theophanes Cont. S. 98 f. annehmen, auf ein Vorbild am Kalifenhofe zu Bagdad zurückgriff. Für die Beliebtheit solcher Empfangssäle im zentralen Orient könnte immerhin geltend gemacht werden, was über das Palais von Angkor Vat bekannt ist,[4]) und daß der Empfangssalon im Palaste Scherbudin in Bochara heute noch



Abb. 30. Ktesiphon, Gewölbekonstruktion am Tāk-i-Kīsra

[1]) Choisy, L'art de batîr chez les Byzantins, S. 31 f.

[2]) Perrot et Chipiez II, S. 238. Vgl. Dieulafoy IV, S. 14 f.

[3]) de Beylié, L'habitation byzantine S. 117 f.

[4]) Vgl. de Beyliés Monographie, Hanoi 1903.

eine Form zeigt, die der von Mschatta nahesteht.[1]) Das sind Dinge, die zu durchschauen vorläufig unser Material nicht ausreicht. Um so mehr Gewicht muß dem beigemessen werden, was der Aufbau und Schmuck der Halle und des Trikonchos an Merkmalen ergibt. Wenn auch manches daran unsicher ist, so genügt doch das Erhaltene, um über den Gesamtcharakter ins klare zu kommen.

Schulz konnte zunächst eine gesicherte Rekonstruktion der Fassade geben (Taf. IV). Man wird ihre Eigenart gut abmessen, wenn man sie mit der entfernt verwandten Fassade des Südflügels von Ḳalʿat Semān, dem nordsyrischen, vor 500 entstandenen Hauptkloster vergleicht. Ich gebe hier (Abb. 31) eine Aufnahme Max van Berchems.



Abb. 31. Ḳalʿat Semʿān, Südfassade

Auch da öffnen sich drei Rundbogen als Zugang (zum Narthex) einer dreischiffigen Halle, der mittlere von größerer Spannung.[2]) Sie werden getrennt durch Pfeiler, die viel breiter und reicher durchgebildet sind als in Mschatta. Das hängt zum Teil mit dem oberen Abschluß der Fassade zusammen. Im Simeonskloster liegen über den Bogen drei Giebel, für deren innere Enden ein Auflager geschaffen werden mußte. Deshalb springen Pfeiler vor, auf denen (jetzt verschwundene) Säulen standen. In Mschatta verzichtet der Architekt auf das antike Giebelmotiv, wie Schulz annimmt schon deshalb, weil seine Halle keine Basilika mit überhöhtem Mittelschiff wie in Ḳalʿat Semān (vgl. die Abbildungen), sondern gleichmäßig flach abgedeckt war.

---

[1]) Schubert von Soldern, Bochara, Allg. Bauzeitung 1899, S. 32 des SA.

[2]) Vgl. für das Motiv auch Vogüé, Taf. 18 und Dieulafoy IV, Taf. VIII.

Im übrigen sind die beiden Fassaden nicht ohne Analogien auch im einzelnen. Vor allem ist identisch die Ausstattung der Pilaster mit hoher Plinthe, attischer Basis und Kapitellen aus zwei Reihen Akanthus über einem wulstigen Ablauf des Schaftes, der aus Quadern aufgebaut ist. Auch ist gleichartig, daß diese Torbogen offen blieben; im Simeonskloster folgte freilich dahinter noch eine zweite geschlossene Wand. Völlig verschieden aber ist die Profilierung der Bogen. Man kann in Abb. 31 gut sehen, daß im Simeonskloster zwei Dekorationssysteme nebeneinander verwendet sind: für die Vorderfassade die hellenistisch-antike, für die Innenfassade die lokal-syrische Art.



Abb. 32. Ḳaṣr el Benāt (Chirbet Tēzīn), Hauptportal der Westfassade

Vorn läßt sich trotz der syrisch geschnittenen Ornamente[1]) das Zurückgreifen auf das ionische Epistyl nicht verkennen, die Bogenfriese setzen denn auch über den Kämpfern schroff ab. Über der Tür der Innenwand dagegen und an den Fenstern des Mittelschiffes läuft der Fries wie in Mschatta in einem kontinuierlichen Bande fort, über der Tür ist das gekennzeichnet durch die Einrollung. Auch sind die Elemente dieser Friese andere als an der Vorderfassade, die Hauptrolle spielt ein dicker Wulst wie in Mschatta. Ich führe diese spezifisch syrische Art vor an einer Detailaufnahme, die ich Victor Chapot verdanke. Sie rührt von einer Kirche her, der er den Namen Ḳaṣr el Benāt gibt,[2]) während Butler den Ort Chirbet Tēzīn nennt und die Kirche nach

[1]) Vgl. Vogüé Taf. 146.
[2]) Vgl. den Bericht Bulletin de corr. hell. 1902, S. 173.

der über dem Türsturz in Abb. 32 lesbaren Inschrift in das Jahr 585 datiert.[1]) Wir sehen um die Fenster herum und besonders zwischen den Fenstern und der Tür dasselbe Umbrechen des Wulstfrieses wie in Mschatta. Die nordsyrische Kirche hat als Vergleichsstück auch für die große Torfassade von Mschatta Bedeutung, weil sie das Umkröpfen der Gesimse in allen Variationen vorführt: in den Ecken der Abbildung, oben an den Hauptgliedern des architektonischen Ganzen, über dem Türsturz noch deutlich erkennbar für den Bogen, der die Tür entlasten sollte, ein Motiv, das Schulz in seiner Rekonstruktion der Hauptfassade (Taf. III) verwertet hat.

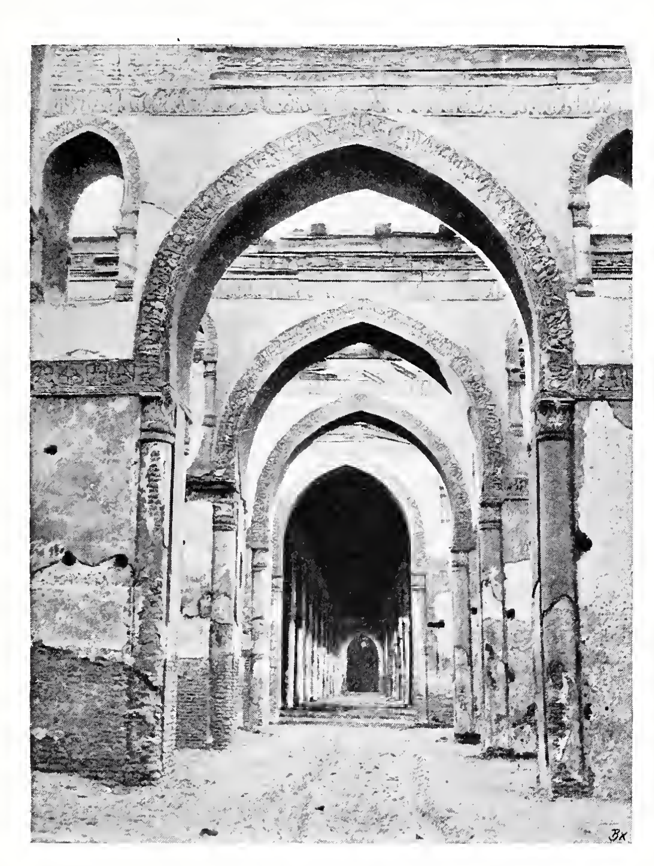


Abb. 33. Kairo, Moschee des Ahmad ibn Tulūn: Stuckfriese

Nach den neuesten Untersuchungen Butlers wäre die Einführung solcher aus der Horizontale in die Vertikale umbrechender Wulstfriese in Nordsyrien ein bezeichnendes Merkmal des VI. Jahrhunderts. Das Simeonskloster bedeutete dann eines der ältesten Beispiele. Man wird aber unterscheiden müssen zwischen dem Bewegungsmotiv an sich, dem Umbrechen oder Verkröpfen und der Verbindung desselben mit dem Wulstprofil. Beide Arten kommen an Mschatta vor, erstere in Verbindung mit einem schweren Kranzgesims an der jetzt in Berlin befindlichen Torfassade. Schulz fand Ähnliches schon in Baalbek, ich habe ein anderes Beispiel aus Konstantins Zeit an der Grabeskirche in Jerusalem nachgewiesen.[2]) Diese Art ist also vorkonstantinisch. Suche ich nach dem Ursprung dieses Motives der Verkröpfung, so möchte daran zu erinnern sein, daß das Umbrechen von Horizontalfriesen zu Torbogen etwas Gewöhnliches in der assyrischen Kunst gewesen sein muß. In Khorsabad fand man Reste eines Emailfrieses dieser Art; er schmückte eines der Palasttore.[3]) Es scheint, daß solche Bordüren in sassanidischer Zeit in Stuck ausgeführt wurden. Zwar finden sich keine Belege dafür in den erhaltenen Resten dieser Zeit;[4]) wohl aber

[1]) Butler S. 215. Vgl. dazu Chapot a. a. O.

[2]) Orient oder Rom S. 132 und Taf. VIII.

[3]) Place, Ninive III, Taf. 11 und 16; Perrot et Chipiez II, S. 307 und 483.

[4]) Vgl. Perrot et Chipiez V, S. 573f.

in früharabischen Denkmälern, so an dem oben S. 247 vorgeführten Nilmesser, und der Moschee des Ibn Ṭulūn in Kairo (Abb. 33), wo diese Bordüren in hunderten von Metern endlos um alle Pfeiler-, Fenster- und Entlastungsbogen herum und auch die oberen Wandabschlüsse entlanggeführt sind. Dasselbe wiederholt sich an der jüngeren Ḥākim-Moschee. Am Mihrab der Tulūn-Moschee und, wie Abb. 28 zeigt, am Spitzbogen des Nilmessers von Rodah[1]) ist aber auch das glatte Wulstprofil gebraucht. Es wird daher wohl ebenfalls persischen Ursprunges sein und ist denn auch in der ausgebildeten Kunst des Islam eines der allerbeliebtesten Motive des Fassadenschmuckes geworden. Bedenkt man nun angesichts der Hallenfassade von Mschatta, an der das Umbrechen mit dem Wulstprofil zugleich angewendet erscheint, daß es von vornherein fraglich ist, ob man ein Denkmal am Wüstenrande des Moab nach denselben Grundsätzen datieren darf wie die in der engeren Einflußsphäre Antiocheias liegenden Kirchenbauten Nordsyriens; zieht man ferner in Betracht, daß das Motiv in Mschatta dadurch außergewöhnlich wird, daß der Wulst sich noch viermal an der Innenleibung der Bogen und einmal an der Rückseite wiederholt — dafür gibt es meines Wissens in Syrien keinen Beleg, auch wenn man mit Schulz annimmt, daß alle diese Wulstprofile hätten mit Ornamenten geschmückt werden sollen —, dann erscheint es durchaus nicht ausgeschlossen, daß die Wulstbordüre unserer Hallenfassade nicht von Nordsyrien abhängig, also auch nicht danach zu datieren ist, sondern aus derselben Quelle angeregt ist, die später auf den antiochenischen Kreis wirkte, von Persien aus. In jedem Falle wird damit zu rechnen sein, daß die Hallenfassade gleichzeitig mit der jetzt in Berlin befindlichen Prachtfassade entstanden sein muß, denn die zum Schmuck der Felder verwendeten sechs Rosetten[2]) sind genau gleich denjenigen der stehenden Dreiecke in Berlin.

Die dreischiffige Halle — ich lasse die Frage der Restauration ganz beiseite — zeigte einen Schmuck, der im christlichen Syrien ebenso selten ist, wie der Ziegel als Baumaterial: Säulen aus Marmor. Zu ihrer Beschaffung mußte man nach Westen an die Mittelmeerküste gehen und sie außer Landes beziehen. Ihre von dem übrigen Schmuck von Mschatta abweichende Formengebung hat daher nichts Auffallendes. Schulz nimmt an, sie seien einem älteren römischen Bau entnommen, also wiederverwendet. Das müßte in der Tat der Fall sein, wenn Mschatta, wie man allgemein annimmt, der Zeit nach Justinian angehörte und dabei nicht die Stiftung eines Allmächtigen wäre. Denn in christlicher Zeit sind Marmorsäulen in Syrien etwas sehr Kostbares. Eusebios[3]) teilt den Brief mit, mit dem Konstantin der Große den Bischof Makarios von Jerusalem auffordert, ihm zu schreiben, was an Säulen und Marmor für den Bau der Grabeskirche nötig sei, damit man beides von überall herbeischaffe. Als Eudoxia das 401 zerstörte Marnion in Gaza durch eine Kirche ersetzte, sandte sie von Konstantinopel, der Hauptexportstätte für diese Materialien, dreißig Säulen.[4]) Prokop läßt ein Wunder geschehen, um zu begründen, warum man den Stein für die Säulen der Marienkirche Justinians in der Nähe Jerusalems brach.[5]) Der wahre Grund war wohl, daß »jene Gegend landeinwärts, weitab von der See lag«, der Import also Schwierigkeiten machte. Wenn daher ein Justinian vor letzteren

[1]) Man vergleiche dieses und die syrischen Profile mit den romanischen und gotischen.
[2]) Proben davon wurden übrigens nach Berlin gebracht.
[3]) Vita Const. III, c. 31.
[4]) Acta SS. XXVI februarii S. 657. Kleinasien, ein Neuland S. 137f.
[5]) De aed. V, 6 ed. Bonn, S. 321f. Byz. Denkmäler III, S. XXII.

zurückwich, muß es doppelt überraschen, sie in Mschatta zu finden. Die schwierige Sachlage wird einfacher, je höher im Alter wir Mschatta hinauf und einer Zeit naherücken, wo nach Baalbek und Palmyra Granit- und Porphyrschäfte in Massen importiert wurden. Im II. und III. Jahrhundert hatte es keine Schwierigkeiten, nach Boṣrā wie nach Madeba oder ʿAmmān Marmorsäulen zu bringen;[1]) seit dem IV. Jahrhundert aber änderte sich das wohl. Entweder ist also Mschatta älter, als man gewöhnlich annimmt, oder es war ein sehr mächtiger Wille, der den Transport der Säulen auf Bestellung oder als Geschenk durchsetzte. Auf eine solche Sachlage weist ja auch die Anwendung des im Lande nicht·üblichen Ziegels. Dagegen möchte ich nicht glauben, daß man in vorarabischer Zeit in *Syrien* bei Neubauten Material aus älteren römischen Denkmälern wieder verwendete. In Rom war das freilich an der Tagesordnung, vielleicht auch noch in den griechischen Teilen des Ostens. Im eigentlichen Orient sind nach meiner Erfahrung erst die Moslim systematisch auf dieses Auskunftsmittel verfallen.

Das Material der Schäfte bezeichnet Schulz als Cipollino; das in Berlin befindliche Kapitell zeigt im Bruch graublaue Farbe und kleine Kristalle. Außen ist der Marmor graugelb zum Teil wahrscheinlich von der Bemalung. Man beachte die Angaben von Schulz: der Grund war blau, die Blätter gelb bemalt, dazu kam, wie er angibt,[2]) Gold auf roter Untermalung. War der Marmor vom Westen, so scheint diese Farbengebung vom Osten importiert. Blau und Gelb sind die altmesopotamischen Lieblingsfarben. In Oberägypten z. B. ist das anders. An einem Kapitell der zerstörten Kirche im Tempel von Medīnet Habu[3]) sind die Farben der Blätter zum Teil in den Komplementärfarben zusammengestellt: Grün mit roter Rippe oder Orange mit blauer Rippe. Daneben finden sich auch blaue Blätter mit dunkelroter Rippe. Gold fehlt; sein Vorkommen mag für Mschatta bezeugen, daß in der Halle großer Prunk entwickelt werden sollte. Als Wandbelag waren wohl die grünen Steinplatten bestimmt, die man im Hofe vorfand.

Sehr beachtenswert ist dann das Motiv des von der Halle zu dem Trikonchos überleitenden Triumphbogens. Ich wähle diese Bezeichnung, weil sie sich für die altchristlichen Basiliken Roms eingebürgert hat als Bezeichnung des Bogens, der Langhaus und Querschiff trennt. Sieht man in Mschatta den Trikonchos als Querschiff und Hauptapsis an, so wird man die Berechtigung meiner Benennung anerkennen. Diese Art Triumphbogen ist auch sonst im Orient nachweisbar. So an der eben genannten fünfschiffigen Basilika von Medīnet Habu, wo neben die letzte Säule vor der Apsis in das Mittelschiff beiderseits je eine größere Säule vortritt und so mit dem Triumphbogen zugleich ein dem letzten Interkolumnium entsprechendes Querschiff abtrennt. Die Kirche gehörte zweifellos spätestens dem IV. Jahrhundert an.[4]) Da der ein Querschiff abtrennende Triumphbogen in Syrien unbekannt ist, geht Mschatta hierin ganz eigene Wege. Auch an der Geburtskirche in Bethlehem ist nichts dergleichen nachweisbar. Am ehesten liegt er vor in ägyptischen Klosterkirchen, so im Schenutekloster bei Sohag aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts (doch ist dort der

[1]) Tristram, The Land of Moab S. 219 berichtet über Marmorkapitelle in dem, Mschatta benachbarten el-Ḳasṭal.

[2]) Ein Stück mit deutlichem Gold auf Rot hat Schulz persönlich in Verwahrung genommen.

[3]) Es hat im Gegensatz zu allen übrigen Kapitellen dieser Kirche zwei Blattreihen und stammt vom Triumphbogen.

[4]) Ich behalte die Publikation des allein in meinen Aufnahmen vorliegenden Grundrisses meiner im Verein mit Herz-Bey und Somers Clarke vorbereiteten Publikation über die Kirchen und Klöster Ägyptens vor. Vgl. oben S. 235.



Abb. 34. Marmorkapitell der dreischiffigen Halle



Abb. 35. Seiten- und Vorderansicht des Kapitells der Hallenfassade

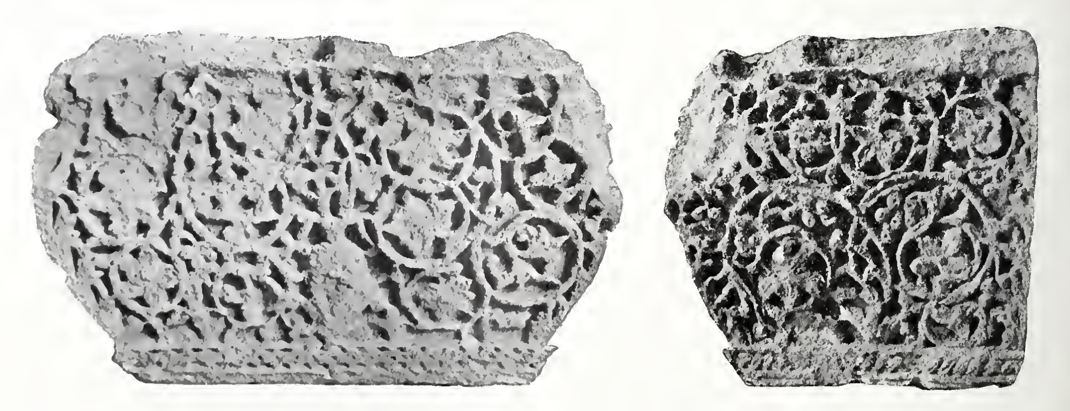


Abb. 36. Vorder- und Seitenansicht des Kapitells am Triumphbogen

Abb. 34—36. Mschatta, Kapitelle der dreischiffigen Halle mit dem Trikonchos

Oberbau nicht erhalten) und in einzelnen Kirchen der Klöster an den Natronseen. Es sei daran erinnert, daß z. B. das syrische Kloster (Deir es Surjānī) seinen Trichoros ähnlich wie Mschatta vom Langhaus absperrte[1]) und daß in dem heute architektonisch ungeschmückten Triumphbogen Falttüren sitzen, die der »Klostervorstand Moses aus der Stadt Nisibis« in Mesopotamien im Jahre 926/27 anfertigen ließ.[2]) Es fragt sich, ob das Motiv des Triumphbogens damit nicht auch für Mesopotamien wahrscheinlich wird; in Wiranschehr ist er jedenfalls deutlich ausgeprägt.[3]) Mschatta würde dann, wie das öfter im Schmuck hervortreten wird, eher mit dem Osten als mit Syrien in Zusammenhang zu bringen sein.

Der Triumphbogen von Mschatta ist (Tafel V) ein ähnlich mit vier Wulsten in der Laibung und je einem an den beiden Fronten geschmückter Rundbogen, wie an der Hallenfassade; nur sind die Wulstprofile an den Fronten und ebenso die Kapitelle mit Weinranken geschmückt. Auch haben die in dem gewöhnlichen Kalkstein gearbeiteten Kapitelle eine Form, die völlig abweicht, nicht nur von dem korinthischen Typus der importierten Kapitelle aus Marmor, sondern auch von den Pilasterkapitellen der Hallenfassade. Es empfiehlt sich, alle drei an ein und demselben Bauwerke verwendeten Arten hier vergleichend nebeneinander zu stellen. Die Abbildungen zeigen die nach Berlin übertragenen Stücke.

Betrachten wir zunächst die beiden korinthischen Kapitelle. Das eine in Marmor (Abb. 34) zeigt die einspringende Deckplatte mit bossierter Mitte und weit ausladenden Ecken, unter die sich Voluten und Blätter vorschieben. Der Akanthus selbst hat tiefschattende Rippen, jedes Blatt ist freiräumig, die obere Reihe hinter und zwischen der unteren aufragend gegeben, und die einzelnen spitzen Lappen sind zu dreien durch Pfeifen getrennt, die bis an die Mittelrippe einschneiden und die Blattfläche völlig in Licht und Schatten auflösen. Als das gerade Gegenteil stellt sich in allen diesen Einzelheiten das Pilasterkapitell aus einheimischem Stein an der Hallenfassade (Abb. 35) dar. Hier ist die Fläche in drei Horizontalstreifen gegliedert. Die unteren zeigen Akanthusblätter mit ganz breiten Spitzen, die bisweilen in ganz sonderbaren Ziermotiven überfallen. In der Anordnung der Blätter ist jede Andeutung räumlicher Zusammengehörigkeit streng vermieden. Die Rippen sind kaum geritzt und üben keinerlei Licht- und Schattenwirkung; der ganze Effekt beschränkt sich auf den dunklen, zwischen den hellen Lappen ausgestochenen Grund. Die Lappen sehen wie selbständige, langstielige Blätter aus und zeigen einen derart zackigen Schnitt, daß beim Zusammenstoßen zweier Zacken drei- und viereckige Dunkelausschnitte entstehen. Endlich fehlt die Deckplatte, und die im obersten Streifen peinlich eng angeordneten Volutenstiele liegen wieder in einer Ebene, so daß man den Eindruck hat, das Kapitell schließe oben geradlinig, nicht geschweift.

Das Marmorkapitell bewegt sich durchaus in guten antiken Traditionen, das Pilasterkapitell dagegen ist aus einer Kunstrichtung heraus entstanden, die jede Andeutung des Räumlichen ebenso vermeidet wie die Modellierung in Licht und Schatten. Das wird als ausgesprochenes Prinzip auch an der Musterung des Grundes der großen Prachtfassade von Mschatta festzustellen sein. Hier sei nur darauf verwiesen, daß die strenge Trennung der Akanthusblätter in zwei Horizontalreihen auffallend gleichartig wiederkehrt an den Pilasterkapitellen und Friesen von Hatra, also einem mesopotamischen

[1]) Vgl. den Grundriß bei Butler, The ancient Coptic churches I, S. 321.
[2]) Vgl. meine Publikation im Oriens christianus I, S. 12f.
[3]) Kleinasien, ein Neuland S. 97; vgl. auch Chodscha Kalessi ebenda S. 110.

Bau aus parthischer Zeit.[1]) Leider sind die Aufnahmen, die davon vorliegen, zu schematisch, als daß beurteilt werden könnte, ob diese Akanthusblätter auch sonst im Stil mit denen von Mschatta übereinstimmen.

Es kann nicht wundernehmen, wenn bei der dritten Art von Kapitell, dem des Triumphbogens (Abb. 36), der Akanthus ganz aufgegeben und der flächenhaften Verzierung in Hell und Dunkel freier Spielraum gelassen ist. Der Kapitellkörper erhebt sich gleichmäßig ausbauchend bis zur Leiste am oberen Rande. Ich habe die so entstehende Form das Kämpferkapitell genannt[2]) und neuerdings gezeigt, daß sie nicht in Byzanz erfunden, sondern aus dem syro-ägyptischen Kreise nach der Prokonnesos importiert wurde.[3]) Einen neuen Beleg für diese Ableitung bietet Mschatta. Die Kapitelle des Triumphbogens zeigen die reine Kämpferform mit an den Ecken vortretenden Kanten im Gegensatz zu dem runden Trichterkapitell aus Edessa, das ich kürzlich veröffentlichte,[4]) hier aber nochmals abbilde, weil es, in der Grundform mit Mschatta verwandt, aus Mesopotamien, einem Kunstkreise stammt, der für die Herleitung dessen, was in Mschatta vorliegt, immer entschiedener in Betracht kommen wird. Das Kapitell ist von Dr. von Oppenheim im Serail von Urfa aufgenommen, wo es als Wasserbehälter dient (Abb. 37). Es zeigt als Schmuck zwei Zickzacklinien, die sich kreuzen, und in den so entstehenden Rauten und Dreiecken Blattschmuck, wie er auch in der koptischen Kunst heimisch wurde.[5]) Über dem quadratischen Rande liegt merkwürdigerweise noch die antike Deckplatte mit einspringenden Kanten und Mittelbossen. Unter die Ecken wachsen Blätter vor. Den unteren Rand umfaßt ein eigenartig umgebildeter Eierstab. Die Kapitelle von Mschatta zeigen die einspringende Deckplatte und unten ein Flechtband. Die Flächen sind geschmückt mit Weinlaub in einer Verteilung, die durchaus übereinstimmt mit derjenigen an der großen Fassade. Ich will daher erst dort davon sprechen, ebenso von dem Weinornamente des Wulstes am Bogen selbst und dem Akanthusprofil, das ihn begleitet. Hier sei nur noch mit Bezug auf die Kapitellform darauf verwiesen, daß zuerst Lenoir[6]) und dann Unger[7]) den Ursprung des Trichter- bzw. Kämpferkapitells in Persien suchten und im besonderen auf die sassanidischen Kapitelle zu Bisutun und Ispahan verwiesen.[8]) Wir hätten dann in den Kapitellen von Edessa und Mschatta Belege für den Weg, den die ursprünglich sassanidische Form nach dem Westen genommen hat. Darauf wird bei Erledigung der Datierungsfrage im Schlußkapitel zurückzukommen sein.



Abb. 37. Edessa, Kapitell

[1]) Revue arch. 1897, XXXI, p. 349. Man vergleiche damit, wie es Rawlison tat, die Kapitelle am Goldenen Tor in Jerusalem (Vogüé, Le temple de Jérusalem Taf. X f.) und wird sofort erkennen, wie groß der Unterschied ist und nach welcher Seite Mschatta neigt.

[2]) Byz. Denkmäler I, S. 212.

[3]) Kleinasien, ein Neuland S. 117f.

[4]) Ebenda S. 119, Abb. 89.

[5]) Crum, Coptic Monuments und meine »Koptische Kunst« passim. Davon unten mehr.

[6]) Architecture monast. I, 361.

[7]) Bei Ersch und Gruber, Allg. Enzyklopädie Bd. 84, S. 355f.

[8]) Flandin et Coste, Voyage I, Taf. 17, 17bis und 27. Vgl. unten Abb. 117.



Abb. 38. Mschatta, Blick in die Halle mit dem Trikonchos

Was bisher besprochen wurde, gehört alles dem in Stein ausgeführten Schmuck der Halle und dem Triumphbogen an. Man blicke zurück auf den Grundriß (Taf. VII)[1]) und wird finden, daß die Halle in Wirklichkeit nichts als der Zwischenraum zwischen den seitlichen Raumgruppen ist, die nur durch den Steineinbau allein architektonische Form gewonnen hat; man könnte fast glauben, daß dieser Einbau erst durch die an der Torfassade arbeitenden Steinmetzen angeregt wurde. Die Ornamente beider Teile stimmen ja in der Tat durchaus überein. Anders bei dem Trikonchos, den wir jetzt betreten (Abb. 38); er steht mit dem übrigen Mauerbau in wirklich organischer Verbindung, ist auffallend massiv als Schlußglied in die ganze Folge von Raumgruppen eingelegt und entbehrt jedes reicheren Ornamentschmuckes in Stein. Nur an zwei Stellen ist dieses Baumaterial überhaupt neben den Ziegel getreten. Zunächst sind in der Horizontalen lange Steinbalken in die Ecken von Apsis zu Apsis eingeschoben zwischen die senkrechten Mauern und den Gewölbeansatz. Solche Ausgleichschichten, wenn auch nicht wie in Mschatta durch lange Steinbalken, sondern durch Hackelsteine hergestellt und außen durch glatte hohe Stuckstreifen markiert, hat Dieulafoy auch an den persischen Palästen von Sarvistan und Firuzabad festgestellt. Sie trennen dort einmal die eigentliche Kuppel von der Sphäre der Ecktromben und dann nochmals wie in Mschatta diese letztere von den gerade aufsteigenden Mauern.[2]) In Mschatta ist leider von der Kuppel selbst und der Überleitung aus dem Quadrat in das Rund nichts erhalten.

[1]) Noch deutlicher ist die Sachlage in dem Grundriß bei Brünnow.

[2]) Dieulafoy IV, Taf. V und XV, Text S. 3, Fig. 1.

Letztere konnte erst über den Bogen der drei Apsiden erfolgen. Die Steinbalken unten aber dienten an den Apsidenecken zugleich als Deckplatte für die Einführung von Steinsäulen, die in den ausgesparten Ecken hätten stehen sollen.

Schulz hat bereits S. 212 darauf hingewiesen, daß das Motiv der eingebundenen Ecksäulen an Mschatta mehrmals vorkommt, sechsmal hier im Trichoros und zweimal an der kleinen Apsis des Torgebäudes (Taf. II). In jedem Falle ist eine Nische Voraussetzung, die Säulen sollen sie flankieren. Der Gebrauch der Nische ist uralten orientalischen Ursprunges.[1]) Im Innern als Wanddekoration wird sie zuerst wohl in der typisch orientalischen Form des Liwan verwendet; Mschatta bietet auch dafür im Torgebäude Belege. Die Verzierung der Nische mit Säulen wird sich wohl in hellenistischer Zeit im Oriente vollzogen haben.[2]) Beispiele findet man an antiken Bauten Syriens wie an persischen Bauten. Letztere bieten insofern nähere Parallelen zu Mschatta, als auch dort der Liwan neben der Säulennische vorkommt; man blättere nur Dieulafoy Bd. IV und V[3]) daraufhin durch. Den Beweis dafür, daß der Säulenschmuck an Nischen in Persien vielfach gebraucht worden sein muß, liefern auch wieder die bereits zweimal herangezogenen ältesten arabischen Denkmäler Kairos, der Nilmesser (oben S. 247) und die Moschee des Aḥmed ibn Ṭulūn S. 251. Die Einstellung von Säulen in die Ausklinkungen zu seiten einer Nische ist dann zu allen Zeiten typisch für die Ḳibla der Moscheen geblieben.[4]) Schon in der Ṭulūn-Moschee sind die einzigen Marmorsäulen unter den vielen hunderten, die alle Ecken in Stuck flankieren, neben die Ḳibla gestellt,[5]) ebenso und zwar mit genau den gleichen Kämpferkapitellen mit Pinienzapfen in der großen Moschee von Ḳairuan.[6]) Davon unten.

C. DER SCHMUCK DER TORFASSADE

Die zum größten Teil in das Kaiser Friedrich-Museum übertragene Fassade von Mschatta besteht aus einem mittleren Tor zwischen zwei flankierenden Türmen, die mit den anschließenden Mauerflächen bis an zwei Rundtürme hin reich mit Ornamenten überzogen sind. Nimmt man diese beiden schmucklos gebliebenen Rundtürme dazu, so entsprechen die beiden Flügel genau der Breite des mittleren Hofes, so daß man schon beim Herannahen von Süden her an der äußeren Erscheinung von Mschatta auf die Innengliederung, einen mittleren Teil für die Repräsentation und seitliche Nebenräume schließen konnte.

Eine ähnliche großdekorative Einleitung zu einer Monumentalarchitektur findet sich noch einmal im Gebiete der östlichen Kunst, in Konstantinopel. Dort wurde der auf der alten Feststraße vom Westen her der Stadt Nahende, sobald er die Wallbrücke überschritten hatte, begrüßt durch eine Torfassade von ähnlicher Einteilung wie Mschatta. Wie hier für den Palast, so bereitete die Schmuckfassade in Byzanz den Beschauer vor auf die Porta aurea, den genau in der Breite dieses Vortores dahinter zwischen mächtigen Türmen stehenden Triumphbogen Theodosius' des Großen. Letzerer war

[1]) Kleinasien, ein Neuland S. 38.

[2]) Zu der von Schulz oben S. 213 gegebenen Entwicklung des Motivs vgl. auch meinen Katalog »Koptische Kunst« S. 27.

[3]) Vgl. auch Perrot et Chipiez V, S. 564f.

[4]) Franz-Pascha, Die Baukunst des Islam 2 S. 109f.

[5]) Franz-Pascha, Kairo S. 11.

[6]) Vgl. die Monographie von Saladin Taf. XXII.

zwischen 388—391 errichtet worden. Die äußere Torfassade wurde dazugebaut, als durch Theodosius II. die Stadtmauer im Anschluß an das ältere Triumphtor angelegt wurde, entweder schon 413 oder, was wahrscheinlicher ist, erst 447.[1]) Die Schmuckfassade besteht wie in Mschatta aus dem mittleren Tor und den dekorativen Flügeln, was fehlt, sind die beiden letztere durchsetzenden Turmvorsprünge.

Es ist nun interessant die Dekorationsmotive beider Fassaden zu vergleichen. In Konstantinopel ging man unter Theodosius II. noch in zum Teil gut hellenistischer Überlieferung vor (Abb. 39). Das Tor selbst wird von grauen Säulen mit zierlichen, korinthischen Vogelkapitellen flankiert. Daran schloß beiderseits eine zweigeschossige Bilderwand, in deren Mitte, durch Pilaster und Säulchen getrennt, hellenistische Reliefbilder prangten, während die äußersten Felder, oben nicht durch Rundbogen abgeschlossen, wahrscheinlich farbige Marmortafeln zur Füllung hatten. Es handelte sich also um die

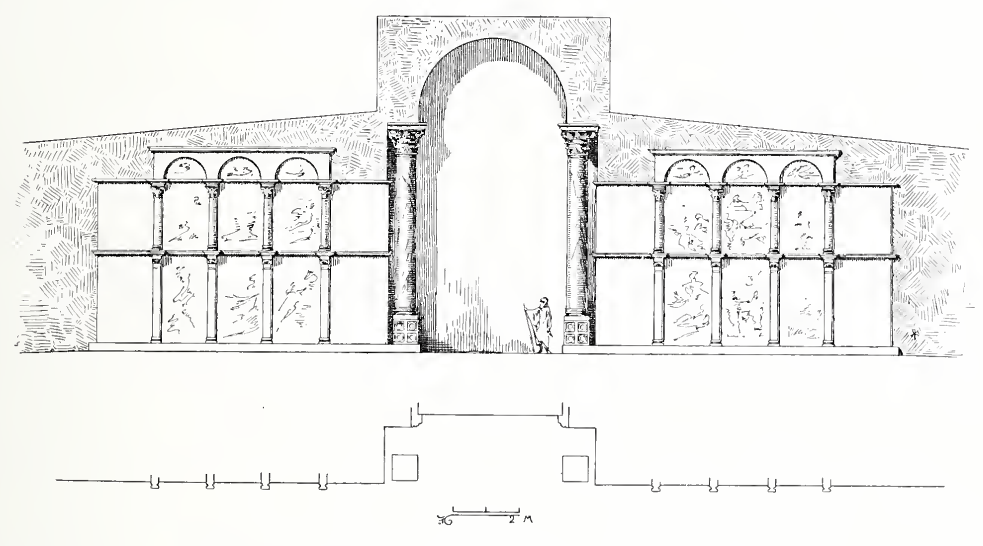


Abb. 39. Konstantinopel, Porta aurea: Das Schmucktor Theodosius' II.

typische Inkrustation der Wände mit Marmor und Reliefs, wie sie sich in den Diadochenpalästen entwickelt hatte und in Farben nachgeahmt öfter in Pompeji vorkommt. Bezeichnend ist das architektonische Grundschema der Gesamteinteilung und die Zuspitzung der Wirkung auf die durch die farbige Folie gehobenen figürlichen Reliefs.

Nichts von alledem in Mschatta. Was in dieser langgestreckten Fassade vorliegt, ist etwas Byzanz gegenüber völlig Eigenartiges. Über einem Sockelfries setzt an den Enden horizontal eine schmale Akanthussima ein und darüber liegt ebenso unvermittelt ein schweres Kranzgesims (Taf. VIII). Hätten wir lediglich Bruchstücke dieser drei Friese erhalten und wüßten nichts über ihren tatsächlichen Zusammenhang, wir würden sie wohl zweifellos wie die Fassade Theodosius' II. in Stockwerke gliedern und eine Rekonstruktion mit Säulen oder Pilastern und Giebeln vornehmen. Man halte sich, durch den Augenschein widerlegt, nun auch recht die Bedeutung der Tatsache vor Augen, daß die Fassade von Mschatta eine Absage an alle unsere aus der Antike ge-

[1]) Vgl. darüber Jahrbuch des K. Deutschen Arch. Instituts VIII (1893), S. 18f.

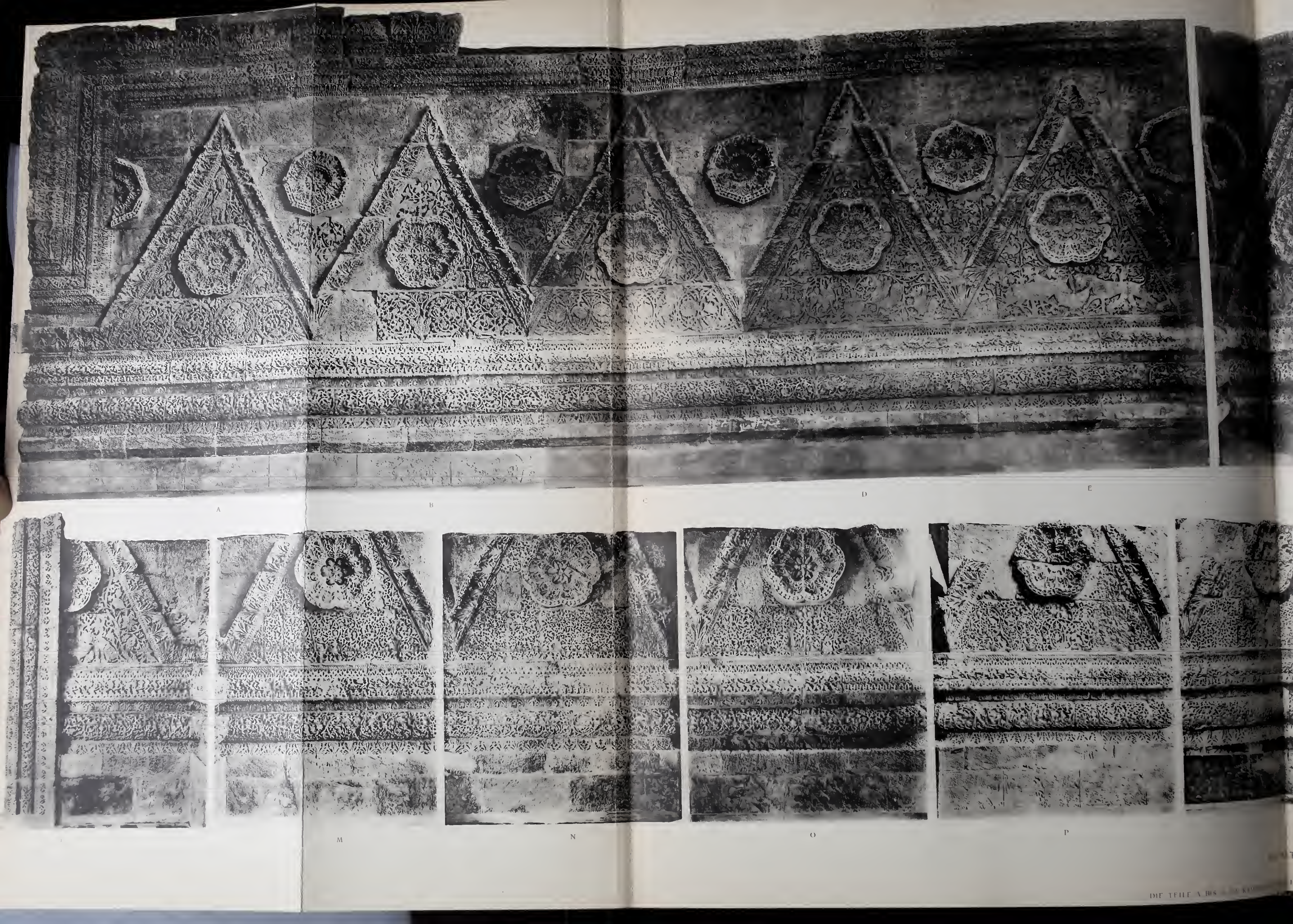
schöpften Vorstellungen ist. Wie eine Feder erscheint die schmale Akanthussima zwischen den beiden schwer lastenden Friesen gespannt: sie richtet sich im Dreieck auf, zehneinhalbmal auf jeder Seite, wodurch das fortlaufende Zickzackband entsteht. Ist dadurch für unser Empfinden genügend Kraft geleistet, um das Hochheben des massiven Kranzgesimses zu motivieren? Dürfen wir angesichts dieser Fassade überhaupt noch den Maßstab der Grundkräfte der Architektur anlegen, an das spannkräftige Verhältnis von Kraft und Last denken? Liegt nicht vielmehr das Durchsetzen eines ursprünglich rein als Bordüre in der Fläche gedachten Schmuckes mit architektonischen Elementen vor? Ist der erste Eindruck, den mancher bereits dahin gekennzeichnet hat, daß das Ganze wie ein orientalischer Teppich oder eine Tapete wirke, nicht auch der Schlüssel, mit dem der wissenschaftlich Denkende an die Lösung des Rätsels wird herantreten müssen? In dieselbe Richtung drängt offenbar auch die andere Tatsache, die Mschatta in schroffen Gegensatz zu der Prunkfassade Theodosius' II. setzt: die ausschließliche Anwendung von Ornamenten an Stelle der figürlichen Reliefs. Wenn in der byzantinischen Fassade immer noch der künstlerische Akkord des Hellenen, die Einheit von Architektur und Menschengestalt durchklingt — allerdings auf einer Folie, der gleich ausführlicher nachzugehen sein wird — so ist die Fassade von Mschatta der volle Ausdruck eines anderen, asiatischen Empfindens, der Einheit der kräftelosen Fläche mit dem sie überspinnenden Ornament.

Ich habe die Fassade von Byzanz nicht nur um des Kontrastes willen neben die von Mschatta gestellt. Wichtiger ist für mich, daß beide im Grunde genommen doch auf dieselbe Wurzel zurückgehen. Von Mschatta ganz zu schweigen: auch das Prunktor Theodosius' II. fällt aus der Richtung der griechischen Kunst. Diese hätte an ihre Stelle eine Portikus gesetzt und durch das räumliche Losgehen und Aufstreben der architektonischen Elemente ihre Wirkung erzielt. Das Zurücktreten der Dekoration in die Fläche ist an sich schon ungriechisch. Was vorliegt, ist ein erneutes Vordringen jener dem primitiven Kunstempfinden anhaftenden Scheu vor der leeren, wenn auch an sich architektonisch wirksamen Fläche, die erst ein Volk vom Kunstadel des hellenischen überwinden konnte. Hellas zuerst duldet in der Architektur die leere Fläche und erzielt eine ihrer vornehmsten Wirkungen durch den Kontrast der durch Profil und Kannelüre belebten Säule mit der abstrakten Ruhe der dahinterliegenden glatten Cellawand. Die beiden Fassaden in Byzanz und Mschatta aber gehen, glaube ich, in ihrem Flächenschmuck auf zwei verschiedene in Mesopotamien und Persien nebeneinander bestehende Arten der Belebung der glatten Wand zurück. Ich möchte sowohl dem einen wie dem anderen Motiv genetisch nachzugehen versuchen, weil dabei Fragen aufgerollt werden, die für diese Arbeit von grundlegender Bedeutung sind.

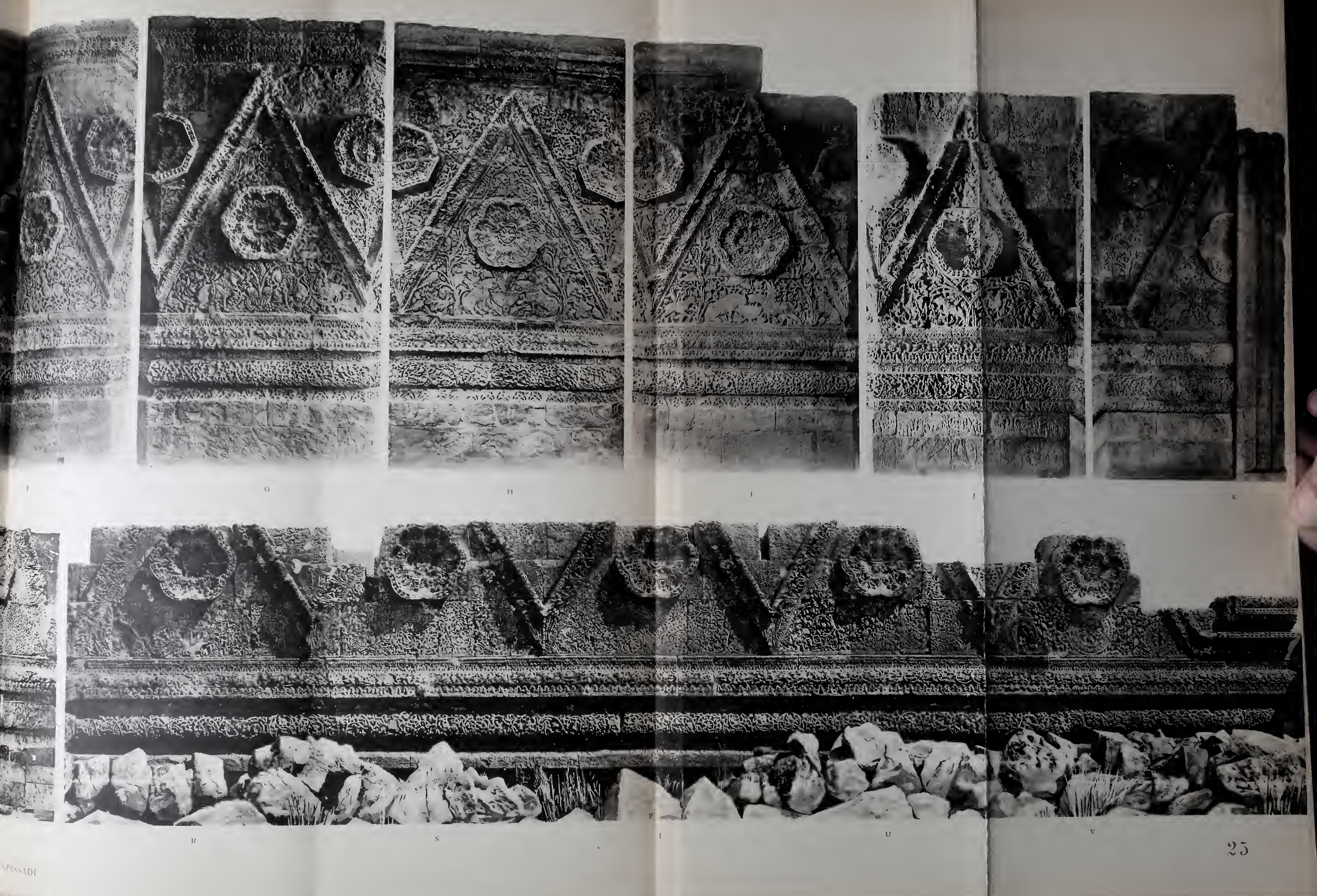
An der Fassade Theodosius' II. sind Flachnischen (in zwei Stockwerken) aneinandergereiht. Ich habe bereits in meiner Publikation dieses Denkmals[1]) auf zwei bekannte und vielbesprochene Parallelen dieses Dekorationstypus, beide aus dem Gebiete des Palastbaues, hingewiesen: die Porta aurea am Diokletianspalaste zu Spalato und die neben S. Apollinare in Classe stehende Fassade in Ravenna, die man direkt oder mittelbar mit dem Palaste des Theoderich zusammenbringen muß. Ich kann heute weiter gehen und anknüpfen an den Nachweis, den ich »Kleinasien, ein Neuland« S. 38 f. geliefert habe, daß die Nischenverzierung von Außenwänden zu den typischen Motiven des altorientalischen Mauerbaues gehöre. Ägypten verwendet die Nischen im Zusammenhange mit dem flachen Dache rechteckig, Assyrien bzw. Persien im Anschluß

[1]) A. a. O. S. 24





DIE TEILE A BIS



ASSADI

25



an den Bogen- und Gewölbebau oben halbrund. Indem nun auf dieses orientalische Motiv griechische Architekturformen übertragen wurden, entstand der Fassadentypus, den man durch die zitierten Denkmäler in Spalato, Byzanz und Ravenna vertreten sieht. Wo aber fand diese Mischung statt?

Es scheint mir notwendig, sowohl was Mschatta wie die in Rede stehenden Nischenfassaden anbelangt, auf ein Kunstzentrum zu verweisen, das merkwürdigerweise bis heute für die Kunstwissenschaft außer aller Kombination geblieben ist, in Zukunft aber wohl öfter wird genannt werden müssen: Seleukeia am Tigris. Diese Metropole gehört zu jenen Kulturstätten, die im Wandel aller Völkerstürme ihre zentrale Bedeutung bewahrten, deren Stern vorübergehend sinken konnte, immer aber wieder emporgekommen ist. Das typische Beispiel ist die ewige Roma, für einen größeren Zeitraum Memphis–Kairo. Eine ähnlich große Zahl von Kulturschichten liegt an der Stelle übereinander, an der die Nachfolgerin des alten Babylon, die Residenz des großen Seleukidenreiches, das Susiana, Persien und Indien, Babylonien, Syrien, Mesopotamien und Armenien umfaßte, begründet wurde. Eine Vorstadt, in der die Parther eine Winterresidenz errichteten, löste unter den Sassaniden die Mutterstadt ab: Ktesiphon. Sie wieder wurde die Vorläuferin des mehr nördlich gelegenen Bagdad.[1]) In Seleukeia muß jene Vermählung altheimisch orientalischer und griechischer Kunst stattgefunden haben, die früher wahrscheinlich als Antiocheia entwickelungsgeschichtlich in Betracht kommt. Die Metropole Asiens in römisch-christlicher Zeit wird wohl in vielem nur die Nachfolgerin ihrer Vorgängerin am Tigris gewesen sein. Es würde der Mühe lohnen, in Seleukeia endlich einmal mit dem Spaten in der Hand Nachforschungen anzustellen. Dabei würde für das Verständnis der Entwickelung der hellenistischen und byzantinischen Kunst wahrscheinlich ebenso reicher Lohn winken, wie für die Erkenntnis der arabischen Wurzeln in Ktesiphon und Bagdad.

Ist es nun Zufall oder hat der Forscher für das Motiv der Nischenfassade ernstlich mit der Tatsache zu rechnen, daß der bedeutendste Vertreter dieses Typus gerade in Seleukeia–Ktesiphon aufrecht steht: der Palast, dessen Ruine nach dem Sassaniden Chosrau benannt wird? Ich habe schon früher an einen Zusammenhang zwischen den drei Mittelmeerbeispielen mit diesem mesopotamischen Bauwerke gedacht. Einen greifbaren Anhaltspunkt hat mir erst eine Publikation Chapots über die Ruinenstätte von Reṣāfa am Euphrat geliefert.[2]) Die Fassade des Nordtores dieser Stadt, die dabei in Betracht kommt, ist schon um der Parallelen, die sich in den Ornamenten zu Mschatta finden, so wichtig, daß ich sie eingehend vornehmen muß. Abb. 40 ist nach einer Originalaufnahme V. Chapots gefertigt. Ich sage für die freundliche Übersendung der Photographie auch an dieser Stelle besten Dank.

Wir sehen eine Fassade in Quadern, der eine monumentale Nischenarchitektur vorgeblendet ist. Den drei Türen entsprechend wechseln drei Bogen von größerer Spannweite mit zwei kleineren dazwischen. Alle fünf ruhen auf Säulen, über deren Kapitellen noch ein Kämpferstück liegt. Das Ganze wird oben geradlinig durch ein glattes Gesims mit Simaprofil abgeschlossen, in das in regelmäßigem Abstand Konsolen einzubinden scheinen. Was also in Spalato und Ravenna fast schon in romanischer Art (auch dem Format nach) Ziermotiv geworden ist, tritt uns hier noch im Anschluß an die antike Tempelfassade einerseits und in Verbindung mit dem konstruktiv wirksamen Entlastungsbogen über den Türen andererseits entgegen. Und doch kann kein

[1]) Vgl. von Oppenheim, Vom Mittelmeer zum Persischen Golf II, S. 286f.

[2]) Resapha-Sergiopolis, Bull. de corr. hell. XXVII (1903) S. 289 f.

Zweifel darüber bestehen, daß die Schmuckabsicht den Anstoß zur ganzen Bildung gegeben hat. Ein Gleiches wird wohl auch vom Tāk-i-Kīsra zu gelten haben, obwohl auch dort das überaus reiche System der Nischen wesentlich zur Mauerentlastung herangezogen ist. Die Fassade von Ktesiphon schließt unmittelbarer an die altmesopotamisch-persische Tradition als die Fassade des christlichen Stadttores, das eine hellenistische Umbildung zeigt. Das Motiv ist dann über Syrien einerseits (Spalato, Ravenna), Kleinasien andererseits (Jürme[1]), Prachtfassade Theodosios' II. in Byzanz) nach Europa (Hosios Lukas, ältere Fassade von S. Marco) vorgedrungen. Es läßt sich



Abb. 40. Resāfa: Nischenarchitektur des Nordtores

aber in einem Ableger auch noch in der islamischen Kunst der Fatimidenzeit nachweisen: an der Fassade der Moschee el Aḥmar in Kairo.[2])

Mir liegt heute näher, nicht so sehr dem Ursprung der Nischenfassade als dem Typus von Mschatta nachzugehen. Was ihn kennzeichnet, ist die Ausbreitung des Schmuckes in einem langen, gleichmäßig fortlaufenden Streifen. Diese uns im Gebiete des Figürlichen z. B. von den römischen Triumphalsäulen und der Josuarolle her geläufige Art ist altorientalischen Ursprunges. Ähnlich waren die Flächen der ägyptischen Tempelsäle und Höfe samt ihren Pylonen mit Streifen figürlicher Darstellungen überzogen. In Mesopotamien wurde man zu ähnlichem Wandschmuck in Streifen schon

[1]) Kleinasien, ein Neuland S. 171.

[2]) Abbildung bei Franz-Pascha, Kairo S. 31.

durch das Bedürfnis, die rohen Ziegelwände zu schmücken, geführt. Unerhörtes haben in dieser Richtung die neuesten Ausgrabungen der Deutschen Orientgesellschaft in Babylon zutage gefördert. Am Istartore des Ḳaṣr fanden sich nicht weniger als elf je 2 m hohe Streifen übereinander, in denen unten auf emailgeschmückten Ziegeln, oben im VI. Jahrhundert v. Chr. in Emailrelief hintereinander schreitende Stiere und Drachen dargestellt waren.[1]) Daß um dieselbe Zeit Wände auch schon rein in Ornamentstreifen geschmückt wurden, beweist die Fassade des Thronsaales am Palast des Nebukadnezar (604—562), wo oben in einem schmalen Streifen ein Rankenfries mit Rosettenkrönung, unten Säulen mit Kapitellen gegeben sind, deren Doppelvoluten durch Lotosblütenranken verbunden werden.[2]) Ebenda wurde auch ein dritter Fries, aus Ranken, Blüten und Rosetten zusammengesetzt, gefunden. Ähnliche Friese schmückten den Palast des Assurnazirpal in Ninive.[3]) Es kann kein Zweifel sein, daß dieser farbig glasierte Streifenschmuck der Fassade in Mesopotamien uralt ist. Bezeichnend für ihn ist immer, daß, wenn auch architektonische Elemente vorkommen, diese nicht als ein Sinnbild von Kraft und Last gelten, sondern, aller struktiven Werte beraubt, rein dekorativ verwendet sind. Ich möchte daher glauben, daß auch Mschatta im Zuge der angedeuteten Entwicklung liegt, und das um so mehr, als auch die Hauptelemente seiner Dekoration, der Zickzackfries und die Rosette, auf altorientalische Überlieferung zurückzuführen sind.

a) Das monumentale Muster

1. Der Zickzackfries

Das Zickzack ist wohl eines der gewöhnlichsten und am weitesten verbreiteten Streifenmuster. Man dürfte kaum einen Kunstkreis nachweisen können, der es nicht anwendet, und wird daher nur scheiden können zwischen größerer oder geringerer Beliebtheit. In Hellas z. B. dürfte das Zickzack in der Zeit voller Entwicklung kaum öfter nachweisbar sein, während es in Ägypten sehr häufig vorkommt.[4]) Für uns handelt es sich in erster Linie um die Anwendung dieses Musters im Schmuck von Fassaden. Und da gibt es freilich keine Wahl: das Zickzack bildet einen integrierenden Bestandteil jeder Fassade nur in Mesopotamien. Nur darf man es zunächst nicht als Flächenmuster an den Wänden selbst suchen; es hat sich hier vielmehr typisch als Krönung der Fassaden in Form fortlaufend abgetreppter Zinnen entwickelt.[5]) Die Tatsache ist allgemein bekannt. Es wird daher nicht wundernehmen, wenn wir dieses ursprünglich freiräumige Motiv in einer von der babylonischen abhängigen Kunst, der persischen, als beliebtes Streifenmotiv im Schmuck der Fassadenflächen selbst finden. Ob hier spontane Erfindung oder ein Zusammenhang, wie ich ihn eben andeutete,[6]) vorliegt, ist gleichgültig. Sicher ist, daß man in Persien kaum eine glasierte Wand wird nachweisen können, die nicht zum mindesten am Rande den Zickzackstreifen zeigt. Dieulafoy, einer der besten Kenner des Altpersischen, spricht daher mit Recht von dem Ornement triangulaire si commun chez les Perses[7]) und sagt im besonderen

[1]) Vgl. Mitteilungen 1903 Nr. 19, S. 14f.
[2]) Vgl. die farbige Tafel zu Mitteilungen Nr. 13 (Mai 1902) und S. 1f.
[3]) Perrot et Chipiez II, Taf. XIII.
[4]) Man blättere daraufhin Owen Jones, Grammar of ornament, durch.
[5]) Perrot et Chipiez II, S. 263f.
[6]) Vgl. dazu die chaldäische Vase Perrot et Chipiez II, S. 711, Fig. 359.
[7]) L'art antique de la Perse V, S. 20.

von Mschatta: Le triangle équilatéral est un des éléments les plus caractérisés de la décoration susienne-achéménide, et, à ce titre, le monument relève franchement de la Perse.[1]) Die Ausgrabungen von Susa haben ein Beweismaterial erbracht, das kaum noch einer Vermehrung bedarf.

In erster Linie stehen die berühmten Friese, die sich jetzt im Louvre befinden: ob nun eine Reihe Bogenschützen oder schreitende Löwen dargestellt sind, immer ist das Hauptfeld umrahmt mit den Dents de scie, dem Sägezahnrande, der in wagerechter Richtung durch ein »Ranken«-Motiv getrennt, zweimal übereinander, lotrecht einmal vorkommt.[2]) Wichtiger ist für uns die Tatsache, daß das Zickzack in Susa auch schon flächenfüllend verwertet ist, zwar nicht in der großzügigen Art von Mschatta, wohl aber in Teilstücken von verschiedener Farbe derart aneinandergereiht, daß zusammen mit den das Feld umrahmenden Rauten und Blütenfriesen etwas entsteht, was als Anregung einer Entwickelung auf die Art von Mschatta hin gelten könnte. Es handelt sich um eine emaillierte Tonplatte, die, in ein Koordinatennetz als Diagonalen eingetragen, das Zickzack in Streifen bzw. Dreiecken übereinander zeigt[3]): Triangles opposés par leur base et inscrits dans un treillis de baguettes qui se croisent à angle droit. Auch die Kombination von Zickzack und Rosette kommt bereits in Susa vor; davon später. Hier sei nur noch erwähnt, daß auch die orientalische Kunst in Hellas das Zickzack einst verwendet hat, wie die bekannte Säule des Schatzhauses in Mykenä bezeugt.



Abb. 41. Louvre, Musée des arts déc.: Elfenbeinkästchen vom Jahre 966

Für die Partherzeit, in welche man die Ruine von Hatra mit Recht verlegt, läge ein Beweis für das Fortleben des Zickzack im Fassadenschmuck am Türsturz des Hauptsaales vor.[4]) Er ist deshalb von besonderem Interesse, weil er noch die Abtreppung des Zinnenmotivs bei der Übersetzung als Streifen in die Fläche festgehalten zeigt. In dieser Form ist das Motiv in byzantinischen Miniaturen und Kleinmosaiken beliebt geblieben. Auch unter den in Warka gefundenen Cloisons taucht das Zickzack auf.[5]) Wie an dem Stück in Susa ist es da flächenfüllend gebraucht; doch sind die Zickzackstreifen nur durch Horizontallinien getrennt und kommen daher reiner fortlaufend im Sinne von Mschatta zur Geltung.

Schon das eine Beispiel von Hatra griff über das Gebiet der farbigen Wanddekoration hinüber in das der Plastik. Daß sich in mittelpersischer Zeit die alte Überlieferung erhalten[6]), ja gerade im Gebiete der dekorativen Plastik zunehmender Vorliebe erfreut haben muß, dafür scheinen mir vollgültige Belege in einem Kunstkreise vorzuliegen, der immer deutlicher als ein Ableger des Sassanidischen greifbar wird, in

[1]) L'arte antique de la Perse V, S. 93.
[2]) Abbildungen bei Perrot et Chipiez V, 541 und Taf. XI.
[3]) Perrot et Chipiez V, S. 877.
[4]) Dieulafoy, a. a. O. V, S. 20. Vgl. für die Datierung Nöldeke, Tabari S. 33/34.
[5]) Dieulafoy V, S. 29, Fig. 22 und Gayet, L'art persan S. 86.
[6]) Vgl. die Zickzackfriese aus übereck gestellten Steinen in Sarvistan und Firuzabad bei Dieulafoy Bd. IV und ebenso noch in ʿAmmān und im Abendlande.

der Kunst des Islam. Das Musée des arts décoratifs des Louvre besitzt ein Elfenbeinkästchen aus Spanien, das durch eine kufische Inschrift 355 d. H. = 966 n. Chr. datiert ist. An den Schmalseiten (Abb. 41)[1]) sieht man das Zickzack geradezu typisch wie in Mschatta über die volle Höhe der Fläche fortschreiten und mit Rankenwerk gefüllt. Und diesem Stücke gegenüber läßt sich auch gut darlegen, daß in Mschatta eine Gräzisierung des persischen Motivs vorliegt.[2]) Während das Zickzack auf dem Kästchen, in den Organismus des Rankenwerkes hereingezogen, als Rankenstil verwendet wird und nur durch seine Geradlinigkeit als Trennungsmotiv auffällt, ist das Zickzack in Mschatta den Ranken gegenüber völlig isoliert und erhält den antiken Beigeschmack noch im besonderen durch die Ausstattung mit Elementen der griechischen Architektur. Davon später. Im Schlußabschnitte wird auch ein Holzmihrab zu besprechen sein, das noch im XII. Jahrhundert beide Arten nebeneinander zeigt.

Eine ältere Gruppe islamischer Parallelen zu Mschatta läßt sich gut anschließen an die Beobachtung, daß auf dem Kästchen vom Jahre 966 das Zickzack kombiniert ist mit einem zweiten Gliederungsmotiv, dem Kielbogen, der, aus dem Rankenstamm der unteren Dreiecke hervorwachsend, die oberen durchsetzt. Auf den Breitseiten desselben Kästchens sind Dreiecke und Kielbogen in eine Einheit zusammengezogen.[3]) Dieselbe Einheit begegnet schon auf Ornamentbrettchen in Schrägschnitt im Ägyptischen Museum in Kairo[4]) (Abb. 42). Man sieht links oben den Kielbogen übergehend in das nach unten verdoppelte Zickzack und gefüllt mit jenem für die Holz- und Stucktechnik in Ägypten in früharabischer Zeit so charakteristischen Rankenwerk in Schrägschnitt. Was nun dieses Stück Mschatta ganz besonders nahebringt, ist die Tatsache, daß dieses Brettchen oben und unten mit Falzen versehen ist, seitlich aber, wie man links sehen kann, ohne Rücksicht auf das Ornament geradlinig abschließt. Ergänzt man sich auf der rechten Seite ein schmales Stück, so erhält man in dem Brettchen das Grundmotiv eines Musters ohne Ende, das durch links und rechts angefügte Brettchen ins Unendliche als Streifenfüllung fortgesetzt werden konnte. So entsteht dann ein fortlaufendes Zickzackmuster wie in Mschatta und auf dem Kästchen von 966, nur mit einem doppelten Zickzack übereinander. Ähnliche mit dem Zickzack oder dem einzelnen Dreieck gefüllte Panneaus aus Ägypten besitzt auch das Victoria and Albert Museum (457—1895) und die Sammlung Flinders Petrie im University College in London. Wir haben es zweifellos mit den Vertretern einer typischen Gruppe zu tun. Als Randornament kehrt das Zickzack auf einem in Kerbschnitt ornamentierten Brettchen im Museum zu Kairo Nr. 8792 wieder.[5]) Daß das Zickzack in der entwickelt islamischen



Abb. 42. Kairo, Ägyptisches Museum: Holztäfelchen

[1]) Nach einer photographischen Aufnahme, die mir M. van Berchem freundlich zur Verfügung gestellt hat.

[2]) Sehr beachtenswert ist in diesem Zusammenhange eine Schale aus Orvieto, Mon. dell' Ist. 1891 vol. VIII Tav. XXVI, 5. Zickzack und Weinlaubfüllung sind hier völlig in der Art von Mschatta getrennt. Vgl. auch die Schale von Verpelev bei Hampel, Der Goldfund S. 101 Fig. 53d.

[3]) Abbildung bei Riegl, Stilfragen S. 317.

[4]) Nr. 7242 S. 160 meines Catalogue du Musée du Caire (Koptische Kunst).

[5]) S. 130 meines Kataloges.



Abb. 43. Wien, Kunsthist. Hofmuseum: Bronzetäfelchen aus Ephesos

Architektur häufig verwendet ist, sei hier nur nebenbei erwähnt. Es hat als einfachstes Reziprokornament immer Anklang gefunden.[1])

Ich habe Anfangs- und Endglieder jenes persischen Stromes nachgewiesen, dem als Abzweigung auch Mschatta angehört. Das Motiv ist hier nicht rein, sondern gemischt mit Elementen der Antike verwendet. Es gibt aber ein Denkmal, das wie Mschatta in Syrien bzw. Mesopotamien zu Hause ist, aber den persischen Charakter rein bewahrt hat: ein kleines Bronzeplättchen, 1896 in Ephesos gefunden, jetzt im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien (Abb. 43).[2]) Es könnte fast als eine Apotheose des Motivs, das uns hier beschäftigt, gelten. Wir sehen in der Mitte ein Dreieck, von Ranken umgeben und gerahmt in eine eigenartige Arkade. Was uns in letzterer entgegentritt, ist nichts anderes als die Urform jener zuerst in syrischen Evangeliaren auftauchenden Kanonesarkaden, einer Schmuckart von Handschriften, die vielleicht mit dem Material, auf dem sie zuerst auftritt, dem Pergament, aus Persien übernommen wurde.[3]) Persisch dürften die Baluster statt der Säulen, die auch in der christlichen Architektur Syriens heimisch gewordenen Bogenzinnen als Krönung des Rundbogens und das Motiv der Basis sein. Davon später. Rein persisch ist vor allem das füllende Dreieck.

Es ist nicht unmöglich, daß ihm hier eine symbolische Bedeutung zu geben ist,[4]) ähnlich wie schon auf althittitischen Denkmälern[5]) und wie es sie, paarweise durcheinandergesteckt, in dem orientalischen Symbol des sogenannten »Salomonsiegels« ebenfalls bis auf den heutigen Tag behalten hat. Hier sei nur noch verwiesen darauf, daß Zickzackstreifen, die sich zu zweien in Rauten schneiden, ein beliebter Schmuck byzantinischer Kämpferkapitelle geworden ist. Davon war oben S. 256 anläßlich des Kapitells von Edessa die Rede und wird unten noch zu sprechen sein.

2. *Die bossierten Rosetten*

Es gibt wohl kaum ein zweites unter den geläufigen Ornamentmotiven, das sich der großen Masse nach gleich der Rosette so eng mit der mesopotamischen und persischen Kunst verknüpfen ließe. Neben der gewöhnlichsten Form wie sie mit weißen Blättern um einen gelben Kern an den Emailwänden von Ninive und Babylon, Persepolis und Susa vorkommt, sind uralt und mit religiösen Vorstellungen verknüpft gewisse charakteristische Formen wie die geflügelte Scheibe als Symbol für Assur, der Sonnen-

[1]) Für die Beliebtheit solcher Muster in sassanidischer Zeit scheint mir u. a. auch einer der Goldkrüge von Nagy Szent Miklós (Hampel S. 14 f.) zu sprechen.

[2]) Ich danke einen Gipsabguß der Güte R. von Schneiders. Danach meine Abbildung.

[3]) Vgl. darüber meine Arbeit über eine alexandrinische Weltchronik in den Denkschriften der k. Akad. d. Wiss., Wien 1904/05.

[4]) Vgl. Usener, Dreiheit, Rhein. Museum LVIII, S. 32 des S.-A.

[5]) Vgl. Transactions of the IXth Int. Congr. of Orientalists II, S. 258.

diskus für Schamasch und der Stern für Istar.[1]) So kamen einmal von dieser Seite, dann wohl auch aus rein künstlerischen Quellen Variationen in das ursprünglich einfache Motiv, und wir sehen z. B. auf der bekannten Khosroesschale des Cabinet de médailles in sassanidischer Zeit Rosetten in Kreuzform mit herzförmigen Armen,[2]) wie sie ähnlich in der Textilindustrie, besonders auf Seidenstoffen, häufig vorkommen. Auf der Schale sind sie in Relief ausgeführt, und zwar die weißen in Bergkristall, die roten und grünen in Glas. Auf Steinreliefs waren sie seit jeher in der Bosse gegeben und wahrscheinlich sind sie auch so auf farbigen Wänden hergestellt worden, seit man in der Zeit Nebukadnezars begann, nicht nur Flachziegel, sondern auch solche, worauf Figuren und Ornamente in Relief ausgeführt waren, zu emaillieren.

Die bossierte Rosette kommt in zwei Profilierungen als Konvex- und Konkavrosette vor. Erstere findet sich schon an den bronzenen Kolossaltoren Salmanassars II. (858—824) aus Balawat im British Museum.[3]) Sie ist später in Syrien sehr beliebt[4])

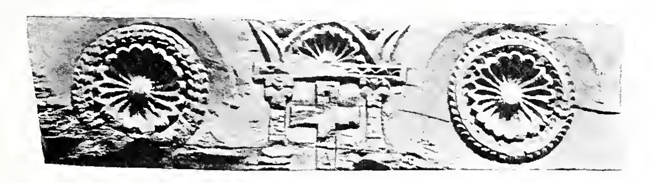


Abb. 44. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum: Holzarchitrav mit Arkade aus Ägypten

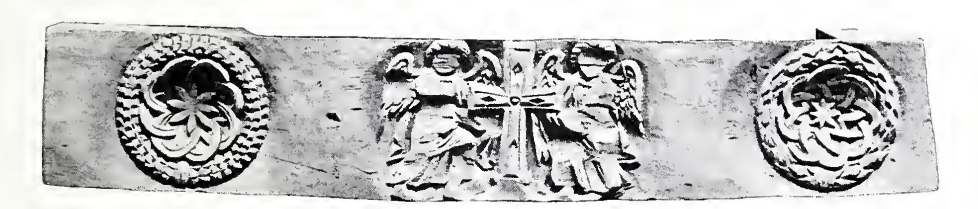


Abb. 45. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum: Holzarchitrav mit Engeln aus Ägypten

und gehört zum typischen Bestande der byzantinischen sowohl wie der islamischen Kunst. Uns interessiert hier mehr die Konkavbosse, die wie in Mschatta am Rande vorspringt und innen ausgetieft ist. Auch dafür lassen sich Beispiele aus assyrischer Zeit im British Museum beibringen. Es sind dünnere Ziegel in Form eines sphärischen Quadrates oder einer Scheibe, die mit dem Namen Assurnazirpals (884—859) bezeichnet und mit Flechtband, Palmette, Granatapfel u. dgl. geschmückt sind. In der Mitte zeigen sie ein rundes Loch; man nimmt an, daß es durch eine Scheibe in Bronze oder

[1]) Vgl. Littmann bei Butler Part II of the Publications of an American Archeol. Expedition to Syria in 1899—1900 S. 32 f. Anm. Beachtenswert ist der ebenda gegebene Hinweis auf den Zusammenhang der christlichen mit der altmesopotamischen Symbolik. Man könnte versucht sein, im Anschluß an Dreieck, Rosette und Weinstock auch die Mschatta-Fassade symbolisch zu deuten.

[2]) Babelon, Le cabinet d. ant. Taf. XXI, Dieulafoy V Taf. XXII und sonst.

[3]) Perrot et Chipiez II, Taf. XIIf. und Bezold, Ninive und Babylon S. 18f.

[4]) Vogüé passim, eine Zusammenstellung bei Butler S. 33.

vergoldetem Silber geschlossen war. Nach der Schattierung der Abbildungen[1]) müssen diese vertieft gelegen haben. Später sind richtige Konkavrosetten in der Kunst des südlichen Orients, und zwar sowohl der christlichen wie der islamischen beliebt. Für erstere gebe ich hier zwei koptische Beispiele, die ich in Kairo für das Kaiser Friedrich-Museum erwarb[2]); sie stammen vielleicht aus dem oberägyptischen Bāwīṭ.[3]) Wir sehen (Abb. 44 u. 45) zu seiten des Kreuzes, das einmal unter einem Tabernakel, das andere Mal zwischen zwei Engeln erscheint, Konkavbossen von ähnlich schattender Wirkung wie in Mschatta. Die Umrahmung ist hier kreisrund und wird gebildet durch denselben Laubstrang, der in Mschatta den obersten Streifen des Sockels schmückt. Ausgangspunkt ist jedenfalls in beiden Fällen, wie an den koptischen Architraven deutlich wird, der Lorbeerstab der Corona triumphalis. Dieses Motiv ist antik genau so wie die Akanthussima als Umfassung an den Mschattarosetten. Und die Füllungen? An dem Holzarchitrav mit dem Tabernakel ist es eine vielstrahlige Rosette mit Omphalos. Dieser selbst, ein altorientalisches Erbstück, findet sich schon in der Zeit Amenophis' III. bis IV. in Ägypten[4]) und mit der Rosette auf einer Bronzeschüssel aus Nimrud, wahrscheinlich aus Sargons Zeit (722—705).[5]) Auf dem zweiten Architrav mit den Engeln sind es (einmal zweistreifige) Vierpässe, die sich durchsetzen und in der Mitte ein Stern mit acht Spitzen, Motive, die schwerlich anders als über Syrien nach Ägypten gekommen sind. Der Fall ist also analog dem von Mschatta, mit antiken Rahmungen sind orientalische Füllungen verbunden. Davon später mehr. Die Konkavprofilierung selbst erweist sich, was schon bei diesen koptischen Beispielen wahrscheinlich ist, als persisch, sobald wir islamische Fayenceschüsseln zum Vergleich heranziehen. Mir ist leider entsprechendes Abbildungsmaterial nicht zur Hand.[6]) Auf die gleiche Quelle geht wohl auch die Form der Rosetten von Mschatta zurück. Der sechseckige Umriß in Bogenausladung begegnet noch auf einem zweifellos sassanidisch beeinflußten Seidenstoff in Autun[7]), die geradlinig achteckige Form in den koptischen Ornamenten von Bāwīṭ und sonst.

Wichtiger als diese Nachweise scheint mir die Beantwortung der Frage, ob denn die Verbindung von Zickzack und Rosette in Mschatta einzig dasteht. A priori läßt sich als wahrscheinlich annehmen, daß schon die mesopotamisch-iranische Kunst eine mschattaähnliche Kombination ihrer Lieblingsmotive vorgenommen habe. Sie stehen häufig so unmittelbar nebeneinander — auf einem Ziegel des Louvre aus Susa umfaßt ein Zickzack im Quadrat eine Rosette in der Mitte[8]) und auf dem Gewande der Bogenschützen von Susa laufen Rundbossen und Zickzack mehrmals parallel[9]) —, daß die Verbindung augenscheinlich latent ist. Sie begegnet in der Tat einmal auf einer

---

[1]) Layard II, Taf. 55, Perrot et Chipiez II, S. 311.

[2]) Nr. 238 und 239 meines Inventars.

[3]) Ich kaufte sie zusammen mit Nr. 240, einem dritten Holzarchitrav, dessen Inschrift den Ortsheiligen des Bāwīṭklosters, den hl. Apollo, nennt. Für weitere Beispiele vgl. u. a. Lyons-Garstin, A report on the islands and temples of Philæ Taf. 66.

[4]) von Bissing, Catalogue gén., Metallgefäße Nr. 3553 S. 61 und Jahrbuch des Arch. Instituts 1898, Taf. II. Vgl. auch Bissing Nr. 3581 f., Taf. III.

[5]) Layard II, Taf. 60, Perrot et Chipiez II S. 743, Woermann, Gesch. I S. 174.

[6]) Vgl. übrigens Vogüé, Le temple de Jerusalem pl. XXXIII.

[7]) Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie II pl. XXXVIII; Schlumberger, L'Epopée II p. 337; Dreger, Europäische Weberei, Taf. 92.

[8]) Perrot et Chipiez V, S. 537.

[9]) Ebenda V, S. 766 und 875. Vgl. auch Mitt. d. Deutschen Orientgesellschaft Nr. 8 (1901) Tafel.

Bronzeschüssel mit aramäischer Inschrift im British Museum.[1]) Inmitten eines Randes mit ägyptischen Motiven sieht man um einen Kreis sternartig sieben Dreiecke, zwischen die gleichartige Rosetten gestellt sind. Da auch der Mittelkreis mit dem gleichen Motiv gefüllt ist, tritt es hier im ganzen neunmal auf.

In Syrien selbst läßt sich eine Ornamentform beobachten, in der das Mschattamotiv annähernd vorzuliegen scheint. Es sind die aus mehreren Zickzack, könnte man deuten, zusammengesetzten Rautenfolgen mit Rosettenfüllung. Ich lasse die zahlreichen Seidenstoffe beiseite,[2]) auf denen das Motiv stereotyp ist, erwähne beiläufig ein Beispiel in Palmyra,[3]) ferner den Architrav des vorrömischen Tempels von Suwēda[4]) und den Schmuck eines christlichen Bleisarges aus Saida[5]) und möchte näher eingehen nur auf das bekannte Diptychon des Philoxenos vom Jahre 525 in der Sammlung Trivulzi in Mailand (Abb. 46). Ich habe schon bei anderer Gelegenheit[6]) darauf hingewiesen, daß die Diptychen dieses Konsuls alle dem syro-ägyptischen Kreise angehören dürften, kann mich aber heute bestimmter fassen und für das Trivulzipaar nachweisen, daß es aller Wahrscheinlichkeit nach in Antiocheia entstanden sein dürfte.



Abb. 46.
Mailand, Sammlung Trivulzi: Diptychon des Philoxenos vom Jahre 525

Wir sehen auf jeder der beiden nur in den Inschriften abweichenden Tafeln eine der Höhe nach langgestreckte zweistreifige Raute, die oben und unten durch eine Korona übergeführt wird in eine Dreiblattendigung. Die Mitte füllt ein Achteck mit Palmettenbordüre und darauf zu wachsen, unorganisch aus Doppelstielen entwickelt, zwei Weinblätter. In die Ecken sind Inschriftmedaillons gelegt. Eine Inschrift füllt auch das Achteck. Denkt man sich dieses letztere als Rosette ornamental gefüllt und die Raute zusammengeschoben aus zwei Dreiecken, so liegt ein Vergleich mit Mschatta nahe, zumal da durch das Weinblatt symbolisch Rankenschmuck als Füllung angedeutet scheint.

Philoxenos war oströmischer Konsul; man glaubte daher, sein Diptychon müsse im Jahre 525 in Konstantinopel gearbeitet sein. Den Gegenbeweis liefern Reste eines Denkmals, die ich kürzlich als Vertreter antiochenischer Kunst nachwies, die beiden Pfeiler von Acre bei S. Marco in Venedig.[7]) Ich bilde den einen (Abb. 47) hier ab. Ein Blick auf die Füllung der Pfeilerfläche über dem Kreuz zeigt im Mittelstreifen zweimal ein dem Philoxenosdiptychon ähnliches Motiv. Wenn auch nicht aus der

[1]) Ebenda II, S. 741.

[2]) Vgl. dieses Jahrbuch 1903, S. 170f.

[3]) Cassas I, Taf. 137.

[4]) Vogüé Taf. 4, Butler S. 329. Darauf hat schon Brünnow, Mitt. u. Nachrichten des Deutschen Palästina-Vereins 1895, S. 87 verwiesen. Dort auch der Hinweis auf ähnlich ornamentierte Krüge im Dscholan mit himjarischen Schriftzeichen.

[5]) Garrucci 354, besser Kraus, Geschichte I, S. 236.

[6]) Hell. und koptische Kunst in Alexandria S. 89. Eine Abbildung des Pariser Exemplars jetzt auch bei Venturi, Storia I, S. 375.

[7]) Oriens christianus 1902, S. 421f.

Raute, so entwickelt sich doch auch hier jedes Weinblatt aus Doppelstielen, die auf das zentrale Inschriftmedaillon zulaufen. Ich will hier nicht auf die andern Diptychen des Philoxenos eingehen, die ebenfalls eine Zurückführung auf Syrien nahelegen.[1])

Es wird jetzt nicht mehr verwunderlich erscheinen, daß ein Konsulardiptychon Mschatta nahegebracht werden kann. Auf den Pfeilern von Acre liegen noch mehr Vergleichsmomente vor. Darauf wird noch einzugehen sein. Hier sei nur verwiesen auf die wie in Mschatta gleichmäßige Reliefhöhe und die dementsprechend bis an die Vorderfläche des Reliefs herausgearbeiteten Rosetten, die in Form kleiner Konkavbossen zu dreien zwischen die obere und untere Ornamentgruppe eingeschoben sind. Diese Pfeiler sind antiochenisch, wir werden die von ihnen, dem Philoxenosdiptychon und dem Simeonskloster gelieferten Kriterien später benutzen, um zu beurteilen, ob Mschatta etwa von Antiocheia abhängig sein kann oder alle diese Denkmäler auf Anregungen eines dritten Kunstkreises, des mesopotamischen, zurückgehen. Hier sei nur noch auf ein Anklingen der Kombination Dreieck und Rosette im Schmuck christlicher Kirchen verwiesen.

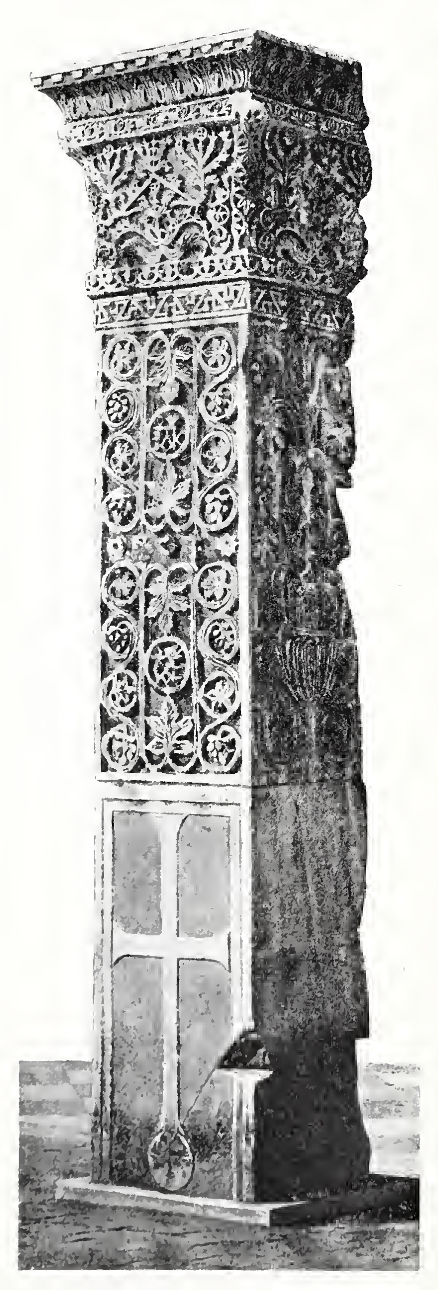


Abb. 47. Venedig, S. Marco: Pfeiler von Acre

Wenn ich mich in das Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna, S. Giovanni in Fonte, stelle und die Füllung der Zwickel betrachte, die zwischen den unteren Bogen liegen, so will mir scheinen, daß da eigentlich auch etwas Mschatta Verwandtes vorliegt. Die sphärischen Dreiecke weisen als Mittelfüllung Ovale auf, vergleichbar den Rosetten, und zeigen den Grund ringsum gefüllt mit Rankenwerk.[2]) Man klebe die Photographien Riccis[3]) in einen fortlaufenden Streifen zusammen und erhält eine Art Mschattamosaik. Die Mosaiken von S. Giovanni stammen aus der Zeit des Bischofs Neon (etwa 449—458). Einen ähnlichen Eindruck gewinnt man angesichts der Innenausstattung der Sophienkirche in Konstantinopel aus der Zeit Justinians.[4]) Da sind die Zwickel sowohl im Erdgeschoß wie an

[1]) Vgl. die Zusammenstellung von W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln S. 71 f.

[2]) Zu dem oben in den Stuckaturen noch die gegenständigen Tiere kommen. Abbildungen bei Garrucci Taf. 228 und 406.

[3]) Nr. 145—152.

[4]) Salzenberg, Altchristl. Baudenkmale Taf. XV und XVI. Darauf hat auch schon Dieulafoy V, S. 91 hingewiesen.

der Empore mit Rautenwerk um eine Mittelrosette gefüllt, unten plastisch, oben in farbiger Marmorintarsia, immer nach dem Prinzip des Tiefendunkels komponiert, wie das für Mschatta festzustellen sein wird. Daß Ravenna von Antiocheia bzw. der Linie Antiocheia—Seleukeia abhängig war, steht schon der syrischen Nationalität seiner Bischöfe nach außer Zweifel; für Konstantinopel wird Ähnliches unten zu erweisen sein.

3. *Der Kontrast von Muster und Grund in Hell und Dunkel*

Der Zickzackfries mit den Rosetten bildet offenbar das zwischen Sockel und Kranzgesims hinlaufende Muster, demgegenüber die Rankenfüllung als gemusterter Grund empfunden wird (Taf. VIII). Beide unterscheiden sich sehr wesentlich sowohl in der technischen als in der künstlerischen Behandlung.

Das monumentale Muster muß zusammen mit dem Sockel und dem Kranzgesims vor dem Versetzen der Steine ausgeführt worden sein. Nur so erklären sich allerhand Ungleichmäßigkeiten und Fehler in der Folge der Ornamente. Ich führe dafür zunächst einige Beobachtungen am Sockel an. Der oberste Laubstrang wechselt in der Bearbeitung fast von Stein zu Stein, läuft einmal nach rechts, einmal nach links. Zumeist sieht er wie ein Schuppenmuster aus, nur auf dem letzten Stein rechts von C ist er in seiner originellen Form als Lorbeerstab behandelt; die Blätter liegen denn auch auf diesem einen Stein ausnahmsweise von der Mitte nach links und rechts. Daß der Steinmetz mit dem einzelnen Stein, nicht mit der fortlaufenden Reihe nach dem Versetzen rechnet, zeigt sich auch darin, daß die Einzelmotive der übrigen Ornamente je nach der Länge der Quader zusammengedrängt oder auseinandergezerrt sind. Besonders deutlich prägt sich das an der Weinranke des großen Wulstes aus. Dem Steinmetzen war vorgeschrieben, den Stein, je nach seiner Länge, mit 1—5 vollständigen Einrollungen zu schmücken.[1]) Da die Steine nun sehr ungleich, von 36—109 und 114 cm lang sind, so fiel die Rankenverteilung für den einzelnen Stein völlig willkürlich aus. Eine Einrollung findet sich auf Steinen von 36—37 cm, zwei auf solchen von 47—68 cm, drei auf solchen von 72—105 cm, vier auf solchen von 78,5 bis 109 bzw. 114 cm, fünf einmal auf einem Stein von 101 cm. Man kann sich denken, wie die Ranke im letzteren Falle zusammengepfercht ist! Die Einrollung schrumpft bisweilen bis auf 16 cm zusammen und dehnt sich an anderen Stellen bis zu 37 cm aus. Daß eine solche Mache nur vor dem Versetzen möglich ist, dürfte einleuchten. Diese Art der Fertigstellung ergibt sich auch daraus, daß der Wulst an den tiefliegenden Rändern unmöglich, wie es das ausgeführte Ornament verlangt, für vertikal arbeitende Instrumente zugänglich war. Nur aus dem Bearbeiten der Steine außer dem festen Verbande erklärt sich auch, daß der Akanthus in der Viertelhohlkehle der Plinthe auf zwei Steinen seine Spitzen nach unten statt nach oben richtet (Taf. X), ferner daß mehrmals Rosetten aus nicht zusammengehörigen Hälften gefügt sind,[2]) und gleich im ersten Dreieck A zwei Steine der Sima links als Abschluß einen Knopfstreifen bekommen haben (Taf. IX), endlich, daß am Kranzgesims oben einzelne Steine unbearbeitet blieben.

Ist es nun wirklich denkbar, daß die Friese und das Muster vollständig *vor* dem Versetzen ausgeführt wurden? Ich halte das für ausgeschlossen, glaube vielmehr, daß der Vorgang ein ähnlicher gewesen sein wird, wie ihn Andrae für die Herstellung der

---

[1]) Am linken Flügel konstatierte ich nur eine Ausnahme. Der sechzehnte Stein von links hat 48 cm und ein und *eine halbe* Einrollung. Er ist der letzte in F vor Beginn des Turmes.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung S. 294.

Ornamentwand aus glasierten Ziegeln an der Südburg des Ḳaṣr von Babylon beschreibt.[1]) Die Fassade wurde provisorisch aufgebaut und die Konturen mittels Farbe aufgetragen. Dann nahm man die Wand wieder reihenweise, indem man die Steine mit Marken versah,[2]) auseinander und führte nun auf jedem Stein für sich die Ornamente aus. In Mschatta wird beim ersten Aufbau nur der Lauf der Friese und des Musters angezeigt, die Ornamente aber, wie gesagt, ganz der flotten Übung der Steinmetzen bei Bearbeitung des einzelnen Steines überlassen worden sein. Ich kann mir nicht denken, daß z. B. der Zickzackfries anders als an einem provisorischen Aufbau der Wand vorgeschrieben worden sein kann, wobei man, im Muster fortschreitend, die Steine so anordnete, daß in das Zickzack und die Rosetten keine Vertikalfugen fielen. Es scheint also, daß in der Arbeitsweise zum Teil wenigstens eine gewisse Ähnlichkeit mit altmesopotamischen Traditionen vorliegt.

Ferner entsteht die Frage, ob vielleicht auch die wohlüberlegte Einheitlichkeit der Reliefhöhe des Musters, von der Schulz oben S. 207f berichtet hat, aus der gleichen Quelle angeregt ist. Koldewey hat im Anschluß an eine Beobachtung des Herrn Generaldirektors Schöne gezeigt, daß zwischen assyrischem und babylonischem Relief in emaillierten Ziegeln ein fundamentaler Unterschied besteht: das assyrische verleugnet nie die gleichmäßige vordere Reliefebene, die Babylonier dagegen ließen diese Fläche völlig außer acht.[3]) Mschatta würde sich also der assyrischen Art anschließen. Der Nachweis hätte ausschlaggebende Bedeutung in der Datierungsfrage; denn wenn hier assyrisch-persische Grundsätze bestimmend sind, dann dürften die einschlägigen Fragen nicht durch den Vergleich mit hellenistisch-syrischen Denkmälern gelöst werden, sondern man müßte auf das nördliche Mesopotamien zurückgreifen. Was aber wissen wir von der Kunst dieser Gebiete in der Zeit, auf die es gerade ankommt, dem Zeitalter der Seleukiden, Arsakiden und Sassaniden? Immerhin läßt sich so viel sagen, daß durch die Fortführung der alten Übung, Reliefs direkt in Felswände zu arbeiten, die assyrische Technik des Emailreliefs lebendig geblieben ist. Man blättere daraufhin die Tafeln der sassanidischen Reliefs bei Dieulafoy V oder Andrä (Persepolis) durch.

Die Frage klärt sich, sobald wir neben dem Muster auch den Grund in Betracht ziehen. Das Rankenwerk, mit dem er übersponnen ist, wurde ohne allen Zweifel erst nach dem endgültigen Versetzen der Wand begonnen; das lehrt ein Blick auf jene Stellen, wo das fertige Relief in die noch unbearbeiteten Teile übergeht. Es zeigt sich, daß die Steinmetzen durchaus nicht mit dem einzelnen Stein, sondern mit der ganzen Fläche rechnen und nach einer Vorzeichnung arbeiten, die erst nach dem Versetzen skizziert worden sein kann und zum Teil ja noch erhalten blieb. Die Vertikalfugen fallen alle in diese breiten Flächen des Grundes, die Anschlüsse sind trotzdem wie bei den Lagerfugen vollkommen genau; das ist nur bei einer Arbeit après la pose möglich.

Zu diesem Gegensatz der technischen Herstellung von Muster und Grund gesellt sich ein zweiter, weit mehr einschneidender, ein Gegensatz künstlerischer Art. Das monumentale Muster des Fassadenstreifens wird ergänzt durch eine Musterung des Grundes. Stören sich nun beide, wirkt das Ganze überladen und unruhig, oder steckt Einheit, stilvolle Ruhe darin? Die jetzige Aufstellung in einem Museumssaal ist einer richtigen Beurteilung vielleicht nicht ganz günstig. Die Fassade ist für die Fernsicht

---

[1]) Mitt. der Deutschen Orientgesellschaft Nr. 13 (Mai 1902), S. 9f.

[2]) Daraufhin wären auch die »Steinmetzzeichen« von Mschatta zu untersuchen. Proben oben S. 222.

[3]) Vgl. die Skizzen, Mitt. der Deutschen Orientgesellschaft Nr. 19 (Nov. 1903), S. 20.

und das volle, von Süden kommende Sonnenlicht berechnet; die nach Osten gerichteten Turmseiten sind ganz rot gebrannt. Man wird nach älteren Photographien urteilen müssen.[1]) Da aber wird man erkennen, daß die scheinbare Überladung mit Ornamenten in einheitliche Wirkung umgesetzt wird durch einen in dieser Großartigkeit kaum jemals beobachteten Kontrast in Anwendung der Qualität von Hell und Dunkel.

Ich muß hier einen Begriff feststellen, der, einmal eingebürgert, hoffentlich zur klaren Erkenntnis eines der maßgebendsten Faktoren in der Entwicklung der sog. spätrömischen, byzantinischen und romanischen wie der islamischen Kunst führen wird. Möchte die Enthüllung der Mschattafassade in einem der Zentren kunstgeschichtlicher Forschung endlich jenen bahnbrechenden Wandel unserer Anschauungen herbeiführen, auf den ich seit Jahr und Tag hinwirke.

Man arbeitet auf dem Gebiete der Qualität von Hell und Dunkel, soweit Architektur und Plastik in Betracht kommen, ausschließlich mit den Begriffen von Licht und Schatten. Ist das richtig? Muß wirklich alles, was wir da hell oder dunkel wahrnehmen, Licht oder Schatten schlechtweg sein? Ich denke — vom künstlerischen Standpunkt aus — nein. Man nehme ein im Rohbau fertiges Haus. Die Raumprobleme des Innern bieten dem Architekten gewisse Voraussetzungen, auf die er bei Gliederung und Schmuck der Fassaden Rücksicht zu nehmen hat, darunter in erster Linie die Mauermassen an sich in Stockwerken, vorgeschobenen Risaliten u. dgl., dann aber die Durchbrechungen dieser Massen, die Türen und Fenster. Otto Wagner hat dieser letzteren Voraussetzung gegenüber launig von einem »Kas mit Löchern« gesprochen. Bedeutet nun die Durchbrechung, ein Loch dasselbe wie Schatten? Das Wesentliche am (Eigen-, wie Schlag-) Schatten dürfte, wie mir Dr. Ameseder bemerkt, sein, daß er die Richtung der Lichtstrahlung erkennen läßt; im Fensterrahmen aber ist ein Dunkel, das dafür keinen Anhaltspunkt bietet. Diese Dunkelheit muß also im Rahmen des Problems von Licht und Schatten gesondert betrachtet werden, ich nenne sie das »Tiefendunkel«.

Man trete nun mit diesem neuen Begriff vor die Mschattafassade. Ich denke, der Gegensatz von Muster und Grund kann jetzt schlagend gekennzeichnet werden: das Muster erhebt sich von der Grundfläche zur Vorderfläche des Reliefs und der ursprünglichen Werkform. Es kommt räumlich zur Geltung und wirkt in Licht und Schatten. Nicht so der Grund, er wirkt als farbig belebte Fläche. Hat man vielleicht den Eindruck, daß die Ranken Schatten werfen? Gewiß nicht; sie sind vielmehr so ausgestochen, daß die Löcher zwischen ihnen sich einheitlich zum Tiefendunkel zusammenschließen. Von einem Gegensatz von Raum und Masse, Licht und Schatten (im künstlerischen Sinne) ist hier nicht die Spur; was wirkt, ist ausschließlich der farbige Kontrast von Hell und Dunkel. Daß also der Steinmetz statt wie beim Muster nach vorn, beim Grund in Tiefe arbeitet, hat keinen Raumwert, außer etwa dem, der auch dem Tiefendunkel eines Fensters zukommt.

Die Einführung des Begriffes »Tiefendunkel« schließt ein entwicklungsgeschichtliches Problem in sich. Ist es möglich, daß irgendeine Art von Licht und Schatten zum Tiefendunkel werden kann — historisch gefaßt, daß irgendeine Kunst, in deren Wesen es liegt, Hell und Dunkel den Raumwert von Licht und Schatten beizulegen, von diesen genetisch zum Tiefendunkel gelangen kann? Um es kurz zu sagen: ist es denkbar, daß

[1]) Ein wahrer Schatz sind von diesem Standpunkt aus die Einzelaufnahmen, die Brünnow im zweiten Bande seines großen Reisewerkes »Die Provincia Arabia« bringen wird: im richtigen Licht in der alten Aufstellung gemachte Photographien. Ich benutze die Gelegenheit, R. Brünnow zu danken dafür, daß er mir diese Aufnahmen schon vor Jahren zugänglich gemacht hat.

die hellenistische oder römische Kunst am Ende der Entwicklung ihrer Licht- und Schattenprobleme *spontan* bei Kompositionen auf Grund des Tiefendunkels anlangte?

Ich halte das nicht für wahrscheinlich. Die beiden Kompositionsarten gehen in der Wurzel zu weit auseinander, als daß die eine ohne weiteres aus der andern entstehen konnte. Was aber die Antike im besonderen anbelangt, so liegt ihr Wesen in der Modellierung der Gestalt im Raume. Mit diesem Problem ringt sie, Anfang, Blüte und Verfall lassen sich danach bestimmen. Die stille Gebundenheit der hellenischen Kunst des V. und IV. Jahrhunderts erklärt sich aus einer gewissen Befangenheit dem Raumproblem gegenüber, die hellenistische Zeit führt zur vollen Freiheit der Raumdarstellung, die bei Aufrichtung des Konstantinbogens entstandenen Reliefs bedeuten von diesem Standpunkt aus Verfall und nichts anderes. Aber zu ihrer Zeit hat sich bereits auf dem Boden der antiken Welt die andere Kompositionsrichtung durchgesetzt.[1]) Man kann auf kleinasiatischen Sarkophagen und ihren Verwandten in Rom[2]), die das Figurenrelief soweit erhöhen, daß die Schlagschatten im Tiefendunkel verschwinden, dann an syrischen Bauwerken in Palmyra, Baalbek u. a. O.[3]) beobachten, wie die Tiefendunkelausschnitte geradezu zur Hauptsache werden. Es ist bezeichnend, daß diese neue Richtung von der hellenistischen Kunst des Orients ausgeht. Sie stammt eben nicht aus antiker Quelle, sondern wird durch eine andere, die nicht Raum-, sondern Farbenprobleme zu lösen sucht, wesentlich gefördert. Diese parallel mit der Antike, nicht aber aus ihr allein strömende Quelle ist die orientalische. Eine Zeitlang laufen beide Bewegungen nebeneinander her. Den monumentalsten Beleg für dieses die Theorie der ausschließlichen Ableitung der einen Art aus der andern beseitigende Phänomen liefert Mschatta. Das Muster ist hier im Sinne der Antike, der Grund im Sinne orientalischer Überlieferung geformt.

Wenn ich nun frage, wie kommt der Orient zur Komposition eines Reliefs in der Fläche mit Tiefendunkel, so wird zu verweisen sein auf die ursprünglich in wirklichen Farben komponierten Wanddekorationen in Emailziegeln, wo dunkelblauer Grund das Muster in Hellblau, Weiß und Gelb umgibt, dann auf die von den Persern der Sassanidenzeit überallhin verbreitete Technik der Verroterie cloisonnée, die im Abendlande als persisch bezeichnet wurde,[4]) wobei Goldstege das Muster auf dunkelrotem Grund bildeten. Indem man unter dem Einflusse der griechischen Diadochenkunst dazu überging, solchen farbig gedachten Emailschmuck plastisch weiterzubilden, kam man zu der Tapetenmusterung, wie sie in den Rankenfüllungen von Mschatta vorliegt. Zentrum dieser Entwicklung wird wohl Seleukeia am Tigris gewesen sein.

b) Die Ornamente

1. Die Ornamente der Profile

Die in Licht und Schatten profilierten Gesimse zeigen auf den ersten Blick eine märchenhaft reiche Fülle fein geschnittener Ornamente. Sieht man näher zu, so ergibt sich eine gewisse Gesetzmäßigkeit für die drei Hauptgruppen, so daß gesagt werden

[1]) Vgl. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn.

[2]) Vgl. mein Orient oder Rom S. 40 f. Ebenso in der koptischen Kunst.

[3]) Bezüglich Baalbek schreibt mir Schulz: »Alle Kanten der Reliefs werden unterschnitten oder ganz à jour gearbeitet, damit im Eigenschatten liegende oder durch Reflexe erhellte Seitenflächen nicht das tiefe Dunkel der Schlagschatten aufhellen.« Baalbek biete geradezu eine Musterkarte für die allmähliche Entwicklung der Tiefendunkelkomposition.

[4]) Dalton, Archaeologia LVIII, S. 37d. SA.

kann, der Akanthus sei ausschließlich für die Simen, die Palmette für Hohlkehlen, das Weinlaub für Wulstprofile verwendet. Nach diesen drei Gruppen nehme ich daher diese Ornamente durch und schließe daran die Betrachtung der Pinienzapfenmuster in den Rosetten.

α) Die Akanthussima

Schulz hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die Friese Profile und Ornamente zeigten, die sich den antiken wohl nähern, in vieler Hinsicht aber von den geläufigen Typen abweichen. Am reinsten dürfte noch das Motiv der Akanthussima verwendet sein. Sie krönt das Hauptgesims und bildet Profilierung und Schmuck des Zickzack, das vornehmlich durch ihren Streifenschatten, der an den Rändern von Lichtstreifen begleitet ist, auffällig wirkt. Diese Sima umrahmt auch die Rosetten; ihr breiter Schatten fällt unten auf den Rankengrund, oben auf die eigene obere Hälfte und wird da von einem Streifen Licht durchsetzt, den der untere Wulst der Sima auffängt. Zur Nachprüfung dieser Licht- und Schattenmotive wird man sich in Zukunft freilich an die vor der Übertragung gemachten Aufnahmen halten müssen.

Der Akanthusschmuck der Sima gehört nicht zu den geläufigen Motiven der hellenistischen Kunst, auch nicht in der späten Kaiserzeit. Die Bauten von Baalbek, Dscherasch, Palmyra, Spalato lassen sie fast durchweg vermissen. Der typische Schmuck der Sima ist da die Palmette, vereinzelt einmal wechselt das Akanthusblatt mit ihr,[1]) nimmt aber dann oft eigene, gewöhnlich palmettenartige Formen an. Diesen Wechsel beobachtet man auch noch an dem Kranzgesims der konstantinischen Fassade der Grabeskirche in Jerusalem.[2]) Daneben aber ist an diesem Bau auch die Akanthussima ohne Palmetten verwendet, und zwar an dem verkröpften unteren Fries der Marien- bzw. Schmerzenskapelle.[3]) Es ist nun merkwürdig: während hier das Akanthusblatt palmettenartig umgebildet und nach dem Prinzip des Tiefendunkels ausgestochen ist — fast wie bekannte koptische Beispiele[4]) — liegt ein unmittelbarer Vorläufer dieser aus Konstantins Zeit stammenden Akanthussima vor, der den Akanthus fast genau so, jedenfalls aber in plastischer Modellierung behandelt zeigt wie Mschatta. Es ist ein großes Steinfragment, das von der deutschen Baalbek-Expedition in dem von Diokletian erbauten Fahnenheiligtum zu Palmyra aufgenommen worden ist. Ich danke es dem Entgegenkommen der Generaldirektion, wenn ich dieses wertvolle Beweisstück hier nach der Aufnahme Toebelmanns wiedergeben darf (Abb. 48).

Es handelt sich um das Eckstück eines Giebels, das auf dem Boden liegend gefunden wurde. Auf die Akanthussima folgen die gewöhnlichen antiken Glieder: Eierstab, Konsolenfries, Perlschnur, Pfeifen und wieder ein Eierstab, dann die Rankenfüllung des Giebelfeldes, aus Akanthuswurzelblättern hervorwachsend,[5]) das Ganze mit unakademischen Varianten in der Aufeinanderfolge wie in den Ornamenten selbst, z. B. kleinen Pflanzenmotiven im Eierstab und verkehrt gestellten Pfeifen. Solche Züge sind in jener Zeit für den Gesamtorient typisch. Was das diokletianische Stück von

[1]) B. Schulz bemerkt mir, in Baalbek sei das Gewöhnliche, daß ein Akanthusblatt, eine Palmette und das, was man als die klassische Weiterbildung der Lotosblüte ansehen kann, miteinander wechseln. Eine Ausnahme an der Tür des großen Tempels.

[2]) Orient oder Rom Taf. IX, 1.

[3]) Ebenda Taf. IX, 2.

[4]) Vgl. meinen Catalogue gén. du Musée du Caire, Koptische Kunst S. 28 und 45f.

[5]) Vgl. dafür das »Grab der Richter« bei Jerusalem. Studniczka, Tropaeum Trajani S. 89f.

den konstantinischen Friesen unterscheidet, ist seine derbe Mache, die sehr absticht von dem virtuosen Spiel der Formen in Jerusalem sowohl wie in Mschatta. Ist das palmyrenische Stück deshalb römisch und ein Erzeugnis der Soldaten Diokletians?

In Rom läßt sich die Akanthussima vereinzelt wohl, nicht aber herrschend nachweisen.[1] Dagegen finde ich sie am Tiberiusbogen in Orange[2], und zwar in derselben Weise Akanthus mit lanzettförmigen Blättern wechselnd, wie vereinzelt an syrischen und an Denkmälern, die der frühchristlichen Kunst des kleinasiatischen Kreises nahestehen, am Ambo aus Salonik im Kais. Ottomanischen Museum[3], am Sarkophag der Agape im Lateran und dessen Verwandten, vor allem in Gallien[4], dann an Resten einer frühchristlichen Kirche in Athen[5] usf. Die wichtigste Analogie für diese und die genannten Denkmäler von Palmyra, Jerusalem und Mschatta in Anwendung der Akanthussima bietet aber ein Bildwerk, das die Kunstforschung bisher nicht recht unter-

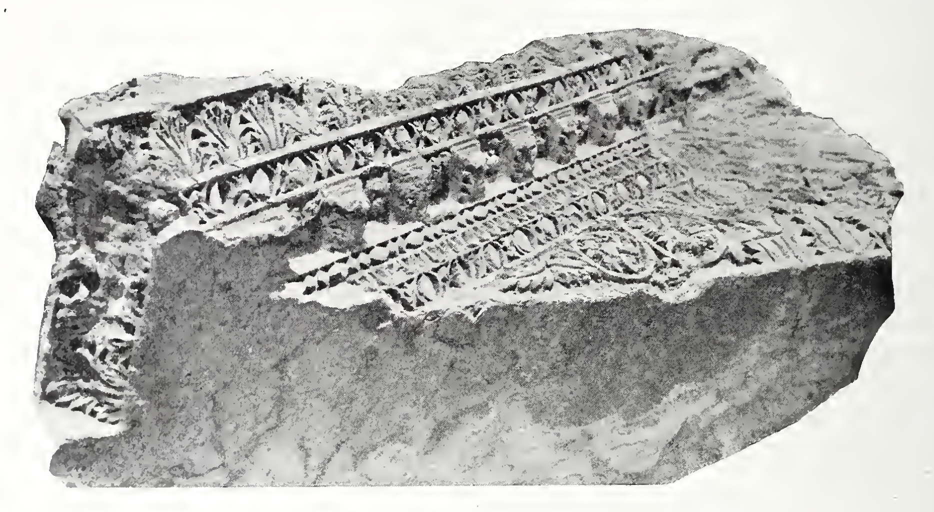


Abb. 48. Palmyra, Fahnenheiligtum des Diokletian: Giebelfragment

bringen konnte. Es war das um so empfindlicher, als das Stück zum Besten gehört, was die frühchristliche Kunst hervorgebracht hat: das Elfenbeindiptychon mit der Beischrift + ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ und der Darstellung eines Engels[6]. Er steht unter einem Rundbogen, der sich über seitlichen Säulen verkröpft (Abb. 49). Die mittlere Sima schmückt der Akanthus (mit Zwischenblättern), darunter laufen genau wie in Mschatta Perlstab und Zahnschnitt hin. Behaupten wollen, daß deshalb die in Rede stehenden Simen von Mschatta einem Kunstkreise

[1]) Im Gebiete der Monumentalarchitektur kenne ich nur das Gesims des Konkordientempels (Moscioni 5248); aber auch da wechselt an der Sima (wie an dem Fragment des Lateran Moscioni 4382) Akanthus mit Lanzettblättern, dazu hier Rosetten. Für die dekorative Plastik vgl. eine Platte der Villa Albani (Moscioni 3114): Wechsel von Akanthus und Lotus.

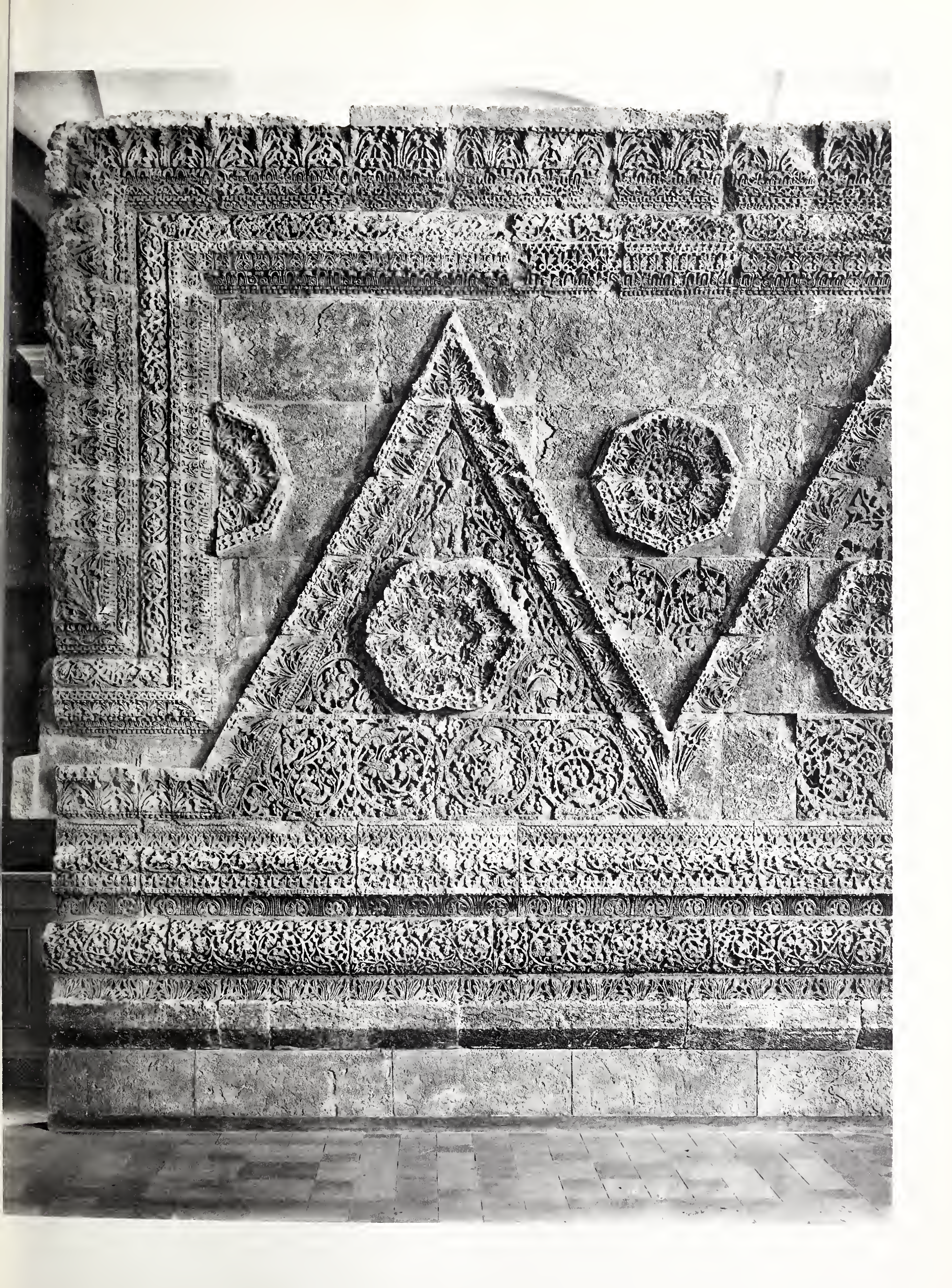
[2]) Baumeister, Denkmäler III, Taf. LXXXV.

[3]) Bayet, Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome I (1876), Garrucci 426, 1.

[4]) Garrucci 320, 1; 312, 2; 317, 2 (335, 2); 379, 2 (403, 4).

[5]) Römische Quartalschrift IV (1890), Taf. 1, g.

[6]) Dalton, Catalogue Nr. 295 Taf. VIII. Danach meine Detailabbildung.



MSCHATTA-FASSADE

ENDE DES LINKEN FLÜGELS MIT DEM SOCKEL UND DEM VERKRÖPFTEN HAUPTGESIMS

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

26



angehören müßten, der mit jenem des Diptychons identisch oder ihm unmittelbar benachbart war, dürfte gewagt erscheinen. Und doch, im Laufe dieser Arbeit werden sich die Beweise für diese Zusammengehörigkeit so häufen, daß der Schluß sich von selbst aufdrängen wird. Hier sei nur auf ein Detail verwiesen, das — eigenartig allerdings — auch in Mschatta vorkommt, auf dem Engelrelief aber in typisch syrischer Bildung verwendet ist.

Über dem Bogen der Elfenbeintafel läuft eine Art Zinnenreihe hin. Sie ist sehr flach gehalten und zeigt unten ein Bohrloch, oben ein knopfartiges Ende; zwischen beiden vermittelt eine Blattspitze. Im ganzen entsteht also eine Folge dreilappiger Blätter in der Art etwa der heraldischen Lilie.[1]) Verwandte Motive finden sich in Mschatta dreimal, ähnlich wie auf dem Diptychon als eine Art Zinnenstreifen, allerdings mitten unter den andern Ornamenten der Friese. Auf dem Hauptgesims sieht man das Motiv zu Seiten des Rankenwulstes einmal Abb. 50 über dem Mäanderzahnschnitt, dann nochmals Abb. 51 etwas variiert darunter über den gesprengten Palmetten. Auf dem Sockel schmückt eine dritte Art, Abb. 52, den Randstreifen der tiefschattenden Hohlkehle über dem unteren Rankenwulst. Dort sitzen die Blattzinnen fünflappig auf einem Knopfstreifen und vermitteln nach dem oberen Rankenwulste. Auf dem Engeldiptychon und gleich zu erwähnenden Parallelen in Baalbek laufen die Zinnenmotive verbindend vor bzw. zwischen den Eckakroterien hin.

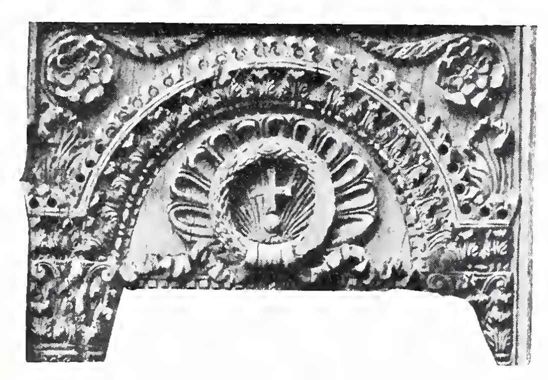


Abb. 49. London, British Museum: Engeldiptychon, Detail

Diese Blattzinnen haben Parallelen zweierlei Art. In der Kleinkunst findet sich ein ähnliches Zinnenmotiv in der Form von Halbbogen mit Knopfenden (Pelten), so auf dem Diptychon des Honorius in Aosta vom Jahre 406.[2]) Es steht dem Londoner Engelrelief nahe in der Haltung, die dem Kaiser einmal gegeben ist.[3]) Dann schon früher auf dem Silberschild des Theodosius vom Jahre 388 in Madrid,[4]) wo die Anordnung der Architektur das syrische Motiv des Bogens über dem mittleren Interkolumnium von vier durch einen Giebel verbundenen Säulen zeigt. Endlich am Rande der beiden fünfteiligen christlichen Diptychen im Dom zu Mailand,[5]) die ich für kleinasiatisch ansehe.[6]) Dann gehören hierher eine ganze Reihe wohl dem Osten entstammender

[1]) Vgl. damit die Bildung der richtigen Zinne in dem Elfenbeinstück mit dem hl. Markus im Louvre, Orient oder Rom S. 71, Hell. und kopt. Kunst in Alexandria S. 79.

[2]) Garrucci 449, 3; besser Molinier, Hist. gén. I, Ivoires Taf. II.

[3]) Vgl. dafür auch Stuhlfauth, Die Engel S. 180 und die dem Diptychon von Murano entsprechenden Engel in der Miniatur des armenischen Evangeliars der Königin Mlke vom Jahre 902 (Bl. 4a) in S. Lazzaro bei Venedig. Davon ist neuerdings eine armenische Publikation erschienen.

[4]) Abb. Strzygowski, Der Silberschild von Kertsch Taf. V; Venturi, Storia I, S. 497.

[5]) Garrucci 454 (vgl. 450).

[6]) Kleinasien, ein Neuland S. 199.

Schmuckstücke, vor allem eine christliche Bronzefibel im British Museum[1]) und die Julianusfibel im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.[2]) Mit voller Sicherheit lokalisieren lassen sich alle diese Erzeugnisse nicht. Manches weist auf Syrien; so kommt die Bogenzinne in der Form des boiotischen Schildes schon über einem Türsturz in Baalbek vor.[3]) Da ist es nun nicht überraschend, daß die zweite Gruppe für den Nachweis des Zinnenmotivs gerade in Syrien zu Hause ist. Es sind Bauten des Antiocheia benachbarten, auf Mesopotamien überleitenden nordsyrischen Kreises. Man findet die Belege besser als bei Vogüé in der neuen Publikation von Butler zusammengestellt. Er nennt das Motiv (S. 31) cuspidate outer molding. Es besteht aus einfachen Rundbogen, die, zinnenartig aneinandergereiht wie auf dem Engeldiptychon, Profile bekrönen und um Türen, bisweilen auch um ganze Gebäude herum geführt sind. Das Motiv ist schon in Bauten des V. Jahrhunderts nachweisbar;[4]) ich hebe besonders die Umrahmung der Türen an der Südfassade von Ḳalʿat Semʿān, dem zur Diözese von Antiocheia gehörigen nordsyrischen Hauptkloster des Styliten Simeon hervor. Aus dem VI. Jahrhundert gibt es zahlreiche, darunter aus den Jahren 536 und 537 datierte Beispiele.[5]) Ob nun dieses Motiv der Bogenzinnen in Syrien selbst etwa in der phönikischen Palmette seinen Ursprung hat oder, was wahrscheinlicher ist, sich aus den mesopotamischen, mit Granatäpfeln oder Palmetten geschmückten Bogenfriesen entwickelt hat, läßt sich vorläufig nicht durchschauen.

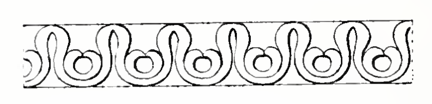


Abb. 50. Vom Kranzgesims oben

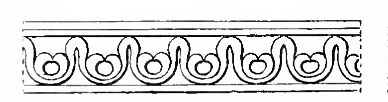
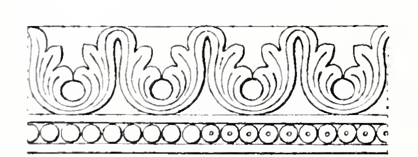


Abb. 51. Vom Kranzgesims unten



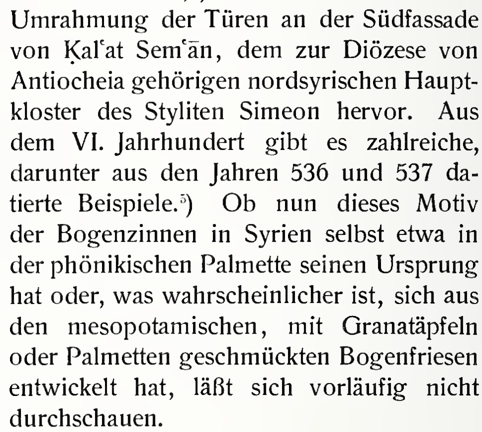


Abb. 52. Vom Sockel
Mschattafassade, Blattzinnenmotive

Ich denke, der Nachweis der Beliebtheit des Zinnenmotivs im nördlichen Syrien dürfte genügen, um auch für das Engelrelief wahrscheinlich zu machen, daß die Akanthussima mit den begleitenden Motiven nicht zufällig dem dekorativen Hauptdenkmal des syrisch-mesopotamischen Gebietes, Mschatta, nahesteht. Ich komme darauf noch zurück. Hier sei nur der Überzeugung Ausdruck gegeben, daß dieses Londoner Relief zusammen mit zwei anderen Denkmälern der Elfenbeinplastik, der älteren Berliner Pyxis und der jüngeren Maximianskathedra in Ravenna einem Kunstkreis angehöre, der in Syrien bis auf das Emporkommen Jerusalems in konstantinischer Zeit und darüber hinaus bis ins VI. Jahrhundert die Führung hatte: Antiocheia. Hier mündet ein Arm jenes auf das Dekorative gerichteten Stromes ein, der seit der alexandrinischen Zeit aus dem Reiche der Arsakiden und Sassaniden über die Provinz Mesopotamien nach dem Westen drängt.

Daß die Akanthussima in Antiocheia gebräuchlich war, beweist meines Erachtens direkt das Engelrelief; indirekt können dafür wie für das Zinnenmotiv die nordsyrischen

[1]) Dalton, Catalogue Nr. 256.
[2]) Riegl, Spätröm. Kunstindustrie S. 149.
[3]) Nach einer Phot. von Zangaki. Eine Konche darüber zeigt dafür den Laubstrang.
[4]) Butler S. 133, 150.
[5]) Butler S. 203, 212, 231, 239, 262.

Denkmäler geltend gemacht werden, vor allem wieder das Simeonskloster. Dort und in Kalb Luseh gehört die Akanthussima zum ständigen Formenschatz.[1]) Damit stimmen in der Zeit datierte Beispiele vom Jahre 501 und 507.[2]) An älteren Denkmälern wird man das Motiv nicht finden,[3]) im Hauran und noch weiter südlich, z. B. in Petra, kommt es überhaupt nicht vor. Dagegen muß es in Mesopotamien frühzeitig eine bedeutende

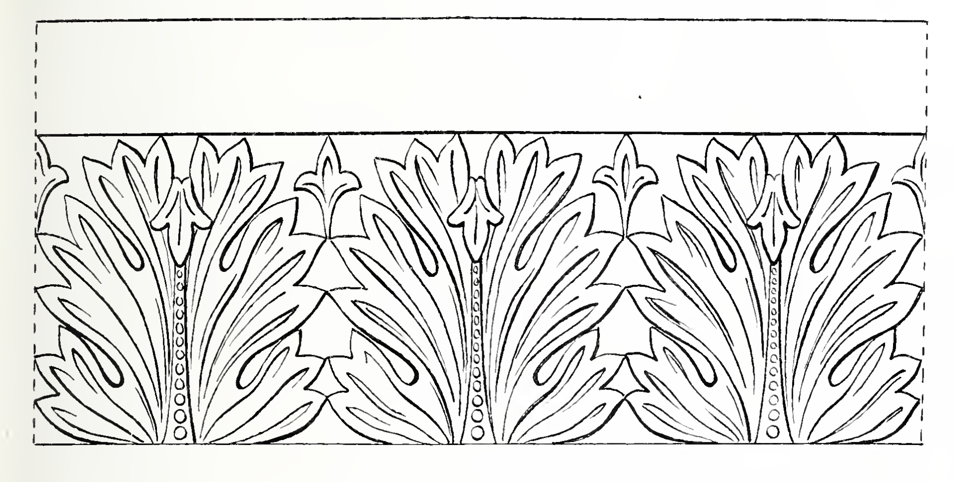
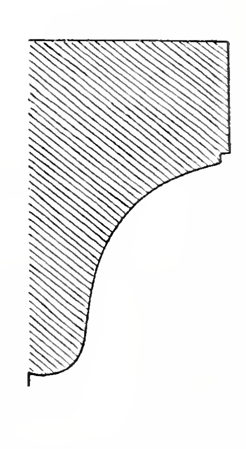



Abb. 53. Mschattafassade, Hauptgesims: Krönende Akanthussima

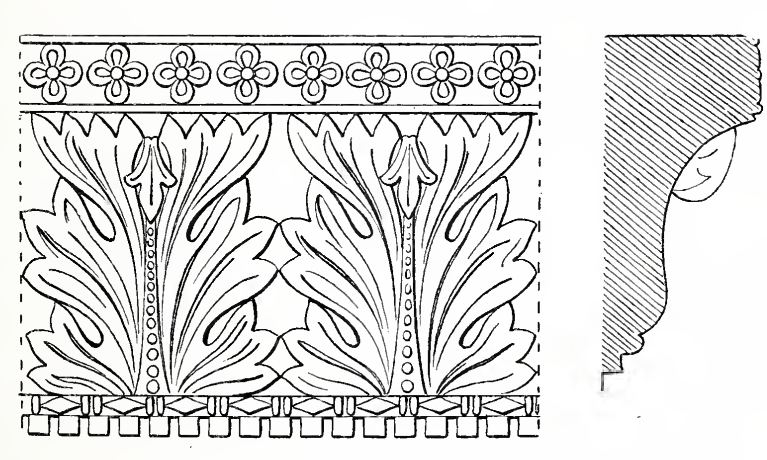


Abb. 54. Mschattafassade: Akanthussima des Zickzackfrieses

Rolle gespielt haben. Beweis dafür das parthische Hatra, an dem Akanthusfriese in überraschender Häufung verwendet sind.[4])

[1]) Vogüé Taf. 146—148 und 127—129.

[2]) Butler S. 192, 200; vgl. auch S. 76.

[3]) Butler S. 82, 150, 200 zeigt den Wechsel von Akanthus und Palmette.

[4]) Vgl. über die Literatur oben S. 243 Anm. 3 und im gegebenen Fall besonders Revue archéol. 1897, II, S. 347 f. Auch nach dem Iran dringt der Akanthus bzw. die Akanthusranke vor, wie unten S. 354 f. an sassanidischen Kapitellen zu zeigen sein wird.

Da ich, wie sich zeigen wird, Mschatta rund in das IV.—VI. Jahrhundert datiere, so ist das wichtig. Denn wenn die Akanthussima in Baalbek und Palmyra sowie den älteren kirchlichen Bauten Syriens nicht, dagegen schon in Hatra vorkommt, dann ist Mschatta wahrscheinlich von Mesopotamien und ebenso von dortaus auch Kleinasien und Antiocheia abhängig. Das gilt ebenso für die Ornamentik am Fahnenheiligtum des Diokletian in Palmyra.

Ich habe bis jetzt die Akanthussima als Ganzes betrachtet. Was nun den Schnitt des Akanthusblattes an sich anbelangt, so ist immer die Mittelrippe gleichartig mit dem Knopfornament geschmückt und auf sie fällt eine kleine Dreiblattspitze herab, während die Akanthuslappen selbst oben breit an die Kante anstoßen. Dies gilt besonders vom Zickzack (Abb. 54). Am Kranzgesims (Abb. 53) ist dafür zwischen die Akanthuslappen oben ein Dreiblatt eingefügt. In diesen Details macht sich also ein bezeichnendes Spielen mit den antiken Formen geltend; es hat seine Parallelen an der Konstantinsfassade in Jerusalem und den Ornamenten des palmyrenischen Fahnenheiligtums. Noch enger schließt sich diesen beiden Denkmälern an, was an dem Akanthus der Pilasterkapitelle der Hallenfassade (oben S. 254) beobachtet wurde: Das Durchsetzen des Akanthusblattes mit Palmettenmotiven. Darauf wird im folgenden Abschnitt einzugehen sein. Hier wäre nur noch zu erwähnen, daß der Akanthus vereinzelt auch als Wurzelblatt zu der Füllranke der Dreiecke (B-C, K, L und S) verwendet ist. Er hat dann mehr oder weniger antike Form wie an den Simen.

In Mschatta beobachtet man im Zusammenhang mit der antik modellierten Akanthussima an der Stelle, wo in dem Engelrelief die flach mit einem dunkeln Bohrloch gearbeiteten Blattzinnen sitzen, Streifen, die wie diese auf Tiefendunkel hin komponiert sind; glatt ist nur der Streifen am Kranzgesims. Am Zickzackgesims (Abb. 54) und den unteren Rosetten füllt ihn eine Reihe kleiner vierblättriger Rosetten, an den oberen Rosetten (Taf. IX) eine Reihe ineinandergesteckter Dreiblätter. Sie liegen wie ausgestochen zwischen ganz schmalen Randstegen. Diese Motive sind — wohl im Wege der sassanidischen Kunst — in Syrien und Ägypten nicht unbekannt. Ein sassanidisches Kapitell von Bisutun[1]) zeigt Rosetten gereiht an der Oberkante; es handelt sich wohl um nichts anderes als die altmesopotamische Rosette, deren vierblättrige Umbildung ebensogut an sassanidischen Denkmälern, so der Emailvase im Schatze von S. Maurice d'Agaune[2]), wie an dem koptischen Möbel des Museums in Kairo Nr. 7211[3]) vorkommt und an Emailschmucksachen immer wieder auftaucht.[4]) Noch häufiger vielleicht ist die Folge von Dreiblättern. In genau der gleichen Art wie in Mschatta ist sie nachweisbar an sassanidischem Gitterwerk in Stein als Ornament der Stege[5]) und ebenso in Jerusalem z. B. als Schmuck der Deckplatte eines der christlichen Kapitelle in der Moschee el-Aḳṣā[6]). Ähnlich ist auch die Leiste einer Türumrahmung in Suwēda geschmückt.[7])

[1]) Nach Flandin et Coste Taf. XVII, abgebildet bei Owen Jones, Grammar S. 4 des Textes zur assyrischen Kunst. Vgl. die Abbildung unten S. 354, b (auch a gehört hierher).

[2]) Aubert, Trésor Taf. XXI/XXII.

[3]) S. 154 meines Kataloges.

[4]) Riegl, Spätröm. Kunstindustrie Taf. I, 7 und 9; vgl. die kleine Bronze K. F.-M. 955 meines Inventars (aus Luxor). Ganz ähnlich eine Fibel im Louvre.

[5]) Owen Jones a. a. O., Taf. XIV, 19. Dieselbe Abbildung auch unten S. 354, a.

[6]) Kleinasien, ein Neuland S. 129 rechts.

[7]) Butler S. 334.

β) Die Palmettenornamente der Kehlungen

Die Palmette spielt an der Fassade von Mschatta eine zwar neben Akanthus und Weinlaub scheinbar untergeordnete, dafür aber in den zur Anwendung gelangenden Formen um so bezeichnendere Rolle. Zunächst erscheint sie am Hauptgesims zweimal in Verbindung mit Pfeifen.[1]) Am unteren Rande (Abb. 57) folgt auf Zahnschnitt und Perlschnur eine flache Hohlkehle, die oben mit einem Plättchen endet. In dieses Profil sind die Pfeifen paarweise tief eingeschnitten und getrennt durch einzelne gesprengte Palmetten. Das gleiche kapriziöse Motiv[2]) begegnet nochmals oben unter der krönenden Akanthussima (Abb. 55), nur sind Halbpalmetten gegeben, die, durch einen Bogen ver-

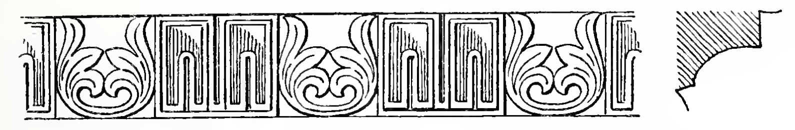


Abb. 55. Mschattafassade, Kranzgesims: Streifenschmuck unter der krönenden Sima

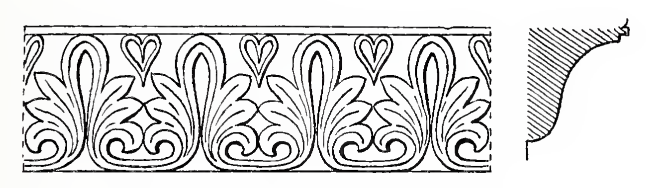


Abb. 56. Mschattafassade, Kranzgesims: Palmettenband am unteren Rande

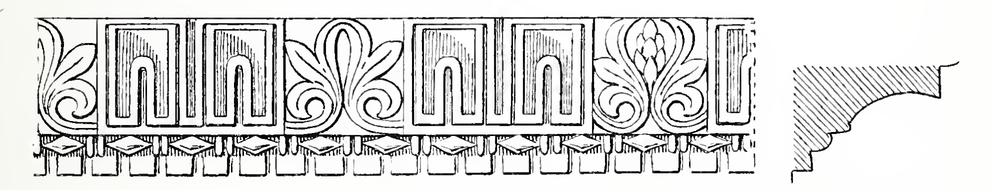


Abb. 57. Mschattafassade, Kranzgesims: Unterer Abschluß

bunden, die Lappen einander zukehren. Und dieses letztere Motiv ist auch festgehalten für das Palmettenhauptmotiv des Kranzgesimses (Abb. 56), die simaartige Hohlkehle, die über den Pfeifen folgt; nur sind die Halbpalmetten hier durch gerade Stege, statt durch Bogen, verbunden. Merkwürdig ist die Einfügung eines Herzblattes zwischen die Spitzen. Das ist ein Füllmotiv, ähnlich den Dreiblättern zwischen dem Akanthus (Abb. 53) und dem Pinienzapfen in der gesprengten Palmette (Abb. 57).

In diesen Varianten prägt sich — was von Bedeutung ist — deutlich aus, daß die Palmette nicht im Sinne der jüngeren Antike als ein Ganzes empfunden wird,

[1]) Die frühchristliche Kunst Kleinasiens kennt dieses Motiv, doch setzt sie an Stelle der Palmette Akanthus zwischen die Doppelpfeifen; vgl. Kleinasien, ein Neuland S. 48. Dazu Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale Taf. III, 15 aus dem Jahre 463.

[2]) Es läßt sich in einer Planzeichnung nicht wiedergeben. Man vergleiche Taf. IX.

sondern als aus zwei Hälften bestehend, die beliebig kombiniert werden können. Sehe ich von Beispielen der gesprengten Palmette in der Blütezeit der hellenischen Kunst, von Halbpalmetten in der älteren griechischen Vasenmalerei oder als Giebelakroterion ab, so finde ich im Rahmen der hellenistisch-römischen Kunst auch nicht einen Beleg für den ganz einzigen Gebrauch der Palmette in Mschatta. Ausdrücklich sei nur erwähnt, daß auch in Syrien weder in Baalbek, Dscherasch, Palmyra, noch in (Spalato und) Jerusalem, noch auch in dem christlichen Kirchenbau des antiochenisch-nordsyrischen Kreises irgendeine Spur dieser Art vorliegt.

Um so auffälliger ist daher, daß sich fast das gleiche Motiv wie in der kleinen Hohlkehle von Mschatta auch an jenem mesopotamischen Bau findet, den ich bereits oben



Abb. 58. Reṣāfa, Nordtor: Detail vergrößert aus Abb. 40.

S. 262 für den Nachweis des persischen Ursprunges der Nischenfassade herangezogen habe: an Reṣāfa. Ich gebe hier eine Vergrößerung nach der Photographie Chapots (Abb. 58). Man sieht über den Säulen an der kleinen Sima des Kämpfers Halbpalmetten, die unten paarweise durch Bogen verbunden sind. Der Schnitt mag etwas anders sein als in Mschatta, das Motiv ist doch das gleiche. Die Verwandtschaft wird auffallend bestätigt dadurch, daß unterhalb dieser Palmettensima noch ein zweites, in Mschatta allein nachweisbares Motiv vorkommt: der Zahnschnitt in Mäanderform. In Mschatta sieht man ihn haargleich am Hauptgesims zwischen den beiden Rankenfriesen.[1]) Schließlich könnte ich auch die Analogie von Reṣāfa ganz beiseite lassen und wäre doch imstande nachzuweisen, daß die Palmettenmotive von Mschatta wahrscheinlich

[1]) Vgl. oben S. 209 und unten Abb. 68 auf S. 287.

persischen Ursprungs sein dürften. Ich erinnere nur an eine Stelle meines im vorjährigen Jahrbuchbande veröffentlichten Aufsatzes über Seidenstoffe aus Ägypten. Dort wurde S. 153f. eine Gruppe beschrieben, die ich »Palmettenstoffe« nannte. Auf ihnen ist das, was man an den Mschattapalmetten »das Empfinden frei kombinierbarer Hälften« nennen könnte, gesteigert in der Richtung, daß neben Voll- und Halbpalmetten auch noch kleinere Teile von solchen, wie das Palmettenherzblatt und der Palmettenwipfel, getreten sind, ja sogar zu Hauptmotiven werden. Ich sprach dort schon meine Überzeugung aus, daß diese gesamte Palmettenornamentik mesopotamisch-iranischen Ursprungs sein müsse, und versprach den Nachweis gelegentlich der Ursprungsfrage des islamischen Ornaments zu erbringen. Da diese Arbeit noch immer unveröffentlicht daliegt, seien hier einige Stichproben ältester arabischer Ornamente gegeben. Sie gehören einer Gruppe an, die bisher von den Kunsthistorikern völlig unbeachtet geblieben ist.

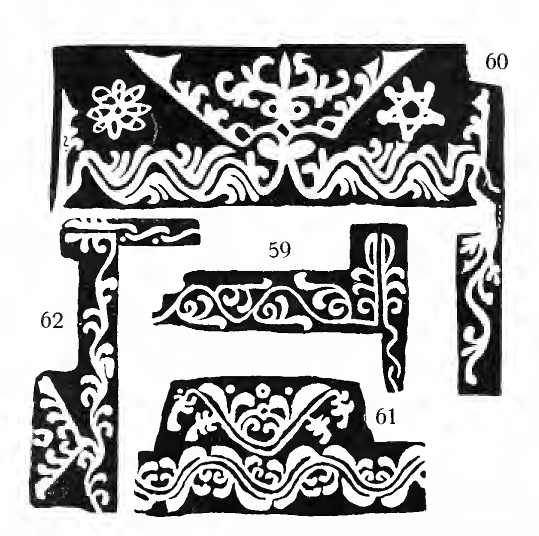


Abb. 59—62. Kairo, Arabisches Museum: Ornamente altarabischer Grabsteine

Das Arabische Museum zu Kairo besitzt Hunderte von Grabsteinen, die in Marmor geritzte kufische Inschriften tragen. Sie stammen von den Tulūnidenfriedhöfen südlich von Kairo und sind, soweit sie für uns in Betracht kommen, in das III. Jahrhundert d. H., also rund ins IX. Jahrhundert n. Chr. datiert. Ich habe einige Proben auch für das Kaiser Friedrich-Museum erworben.[1]) Die Inschriften dieser Stelen sind nun stereotyp bordürenartig von einem Ornamentrahmen umschlossen, der neben dem altmesopotamischen Kettenmuster fast ausschließlich die Palmettenranke verwendet zeigt. Diese in den Stein geritzten Muster weisen eine solche Mannigfaltigkeit in der Art auf, wie die Palmette mit der Ranke verbunden und zur Bildung eigenartiger Akroterien verwendet ist, daß man den Eindruck gewinnt, die Phantasie der Arbeiter kenne nichts anderes als die Wellenlinie und die Palmette, aus beidem kombiniere sie immer neue Variationen. Abb. 59, von einer Stele des Jahres 217 d. H. etwa = 832 n. Chr., zeigt Halbpalmetten von fast altgriechischer Lappenbildung in die Wellen gelegt, an der Ecke zwei Halbpalmetten ähnlich wie in Mschatta und Reṣāfa parallel aufgerichtet; sie wirken hier wie kufische Schriftzeichen und gehen unten in das Kettenband über. Abb. 60 zeigt eine ähnliche Ranke, nur voller und weniger in hellenischem Duktus gestaltet. Das Mittelakroterion legt sich in geradlinigen Halbpalmetten auseinander, die in der Art kufischer Schriftzeichen enden; die Mitte ist wie auf Palmettenstoffen und in Abb. 43 mit Variationen der Palmettenranke gefüllt. An Mschatta erinnert die Kombination der Schräge mit den seitlichen Rosetten, von denen eine das sogenannte Salomonssiegel gibt. Die Stele stammt aus dem Jahre 218 d. H. = 833 n. Chr. Abb. 61 bietet eine Wellenlinie, in die alternierend gesprengte Vollpalmetten gelegt sind. Eine solche

[1]) Nr. 1152—1158 meines Inventars mit Inschriften aus den Jahren 223 und 262 d. H.

erscheint auch in die krönende Kurve gelegt, von der bäumchenartige Vollpalmetten herabhängen. Eine Stele vom Jahre 225 d. H. = 840 n. Chr. (Abb. 62)[1]) mag als Beispiel für die typische Art der Akroterienbildung angesehen werden. Wichtiger ist, daß hier die Palmette völlig mit dem Rankenstil verwachsen ist, so daß es aussieht, als durchsetzte dieser die Hauptrippe oder als bildete sich der die Spitze bedeutende Lappen der Palmette regelmäßig als Rankenstil weiter. Diese Variante entfernt sich am meisten von den hellenischen Parallelen. Sie soll den Schlüssel zur Herleitung dieser ganzen Ornamentik liefern.

Man halte sich vor Augen: die Grabstelen, um die es sich handelt, sind für Muslim an der Stätte zwischen dem alten Memphis und heutigen Kairo gearbeitet. Woher nehmen die Steinmetzen Palmette und Ranke? Nach den geläufigen Ansichten von Gayet und Riegl müßte man dafür die Kopten verantwortlich machen. Man blättere aber nur die beiden koptischen Bände des Catalogue général du musée du Caire von Crum und mir unter diesem Gesichtspunkte durch und wird sich bald überzeugen, daß von einer solchen Herleitung nicht die Rede sein kann. Die koptischen Grabstelen, obwohl sie chronologisch den kufischen unmittelbar voraufgehen, sind ganz anders ornamentiert. Ranke und Palmette kommen zwar, wenn auch selten, vor, aber in ganz anderen Verbindungen.[2]) In der altarabischen Stele macht sich ein einheitlicher Zug geltend, der nichts mit der koptischen Kunst zu tun hat. Folgen wir seinen Spuren, so zeigt sich, daß die Wurzel in der Kunst der Seleukiden bzw. Sassaniden zu suchen ist.



Abb. 63. Rom, Sammlung des Grafen Stroganoff: Teppich auf einer sassanidischen Schüssel

Leider sind in Mesopotamien und Persien selbst noch keinerlei systematische Untersuchungen, vor allem keine Ausgrabungen an sassanidischen Ruinenstätten, vorgenommen worden. Man geht dort immer noch fast ausschließlich den assyrisch-babylonischen und achämenidischen Denkmälern nach. Entwicklungsgeschichtlich hätten Untersuchungen, auf die mittelpersischen Reste gerichtet, mindestens die gleiche Bedeutung. Wie armselig ist, was Dieulafoy im V. Bande über die parthische und sassanidische Zeit bringt! Hoffentlich schaffen darin schon die nächsten Jahre Wandel. Ich muß mich mit der Vorführung eines Denkmals begnügen; es läßt allerdings an Beweiskraft nichts zu wünschen übrig.

Graf Gregor Stroganoff in Rom besitzt eine Silberschüssel, die, wahrscheinlich aus dem Schatzfunde von Perm stammend, einen sassanidischen König der Spätzeit von Firuz (457—483) etwa bis 651/652[3]) darstellt. Er hockt auf einem Teppich, der genau

[1]) Die Abbildung ist um der Raumersparnis willen quer gelegt.

[2]) Vgl. Riegl, Stilfragen S. 296, dazu aus dem Gebiete der Holzplastik meinen Katalog »Koptische Kunst« S. 68, Abb. 93 und S. 132 f.

[3]) Vgl. Riegl, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 S. 20. Ich entnehme dieser Publikation auch meine Abbildung.

in derselben Art umrandet ist (Abb. 63) wie die altarabischen Grabstelen von Kairo. Das rechteckige Innenfeld zeigt die geritzte Bordüre mit der Palmettenranke. Man vergleiche sie mit der Stele vom Jahre 840 (Abb. 62) und wird die völlige Übereinstimmung

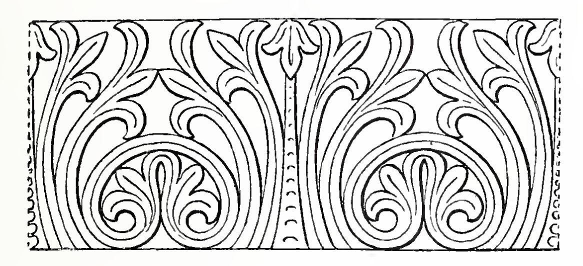
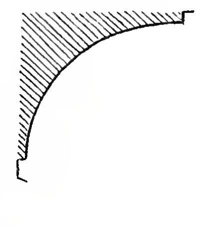



Abb. 64. Mschatta, Sockel: Palmettenakanthus über dem Rankenwulst

feststellen können. Auch hier durchsetzt der Wellenstiel die Halbpalmetten und scheint sich jedesmal aus ihrer Spitze weiterzuentwickeln. Weitere Beispiele für die Bevorzugung der Palmette durch die sassanidische Kunst bietet auch eine andere Silberschüssel der Sammlung Stroganoff [1]) und der Schatz von Nagy Szent Miklós. Doch will ich hier nicht weiter darauf eingehen.

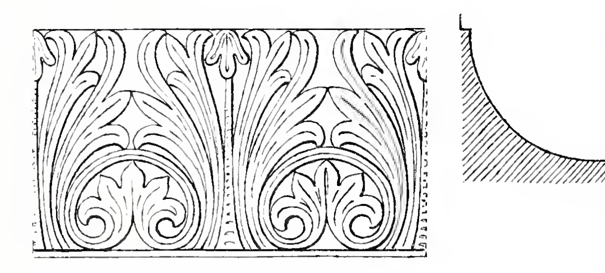


Abb. 65. Mschatta, Sockel: Palmettenakanthus unter dem Rankenwulst

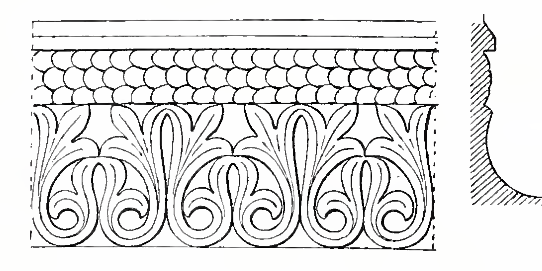


Abb. 66. Mschatta, Sockel: Palmettenmotiv unter dem Laubstrang

Damit schließt sich der Kreis von Denkmälern, die Persien und das Zweistromland als die Heimat jener Ornamentik nachweisen, die sich auf die Palmette als Hauptmotiv stützt und die Grundlage der Kunst des Islam geworden ist. Die eingangs vorgeführten Motive vom Hauptgesims in Mschatta scheinen noch mehr an direkte Überlieferungen von Hellas anzuklingen, die Palmettenornamente des Sockels aber stehen den rein persischen Umbildungen bereits um ein bedeutendes Stück näher; beiden Arten aber liegt wohl die gleiche auf Seleukeia zurückgehende Anregung zugrunde.

Diese Palmettenstreifen schmücken die den unteren Rankenwulst begleitenden Viertelhohlkehlen. Im oberen, tiefbeschatteten Streifen (Abb. 64) stehen Palmetten aufrecht, die sich aus fünf einzelnen, langgestielten Dreiblättern zusammensetzen und unten getrennt sind durch eine gesprengte Palmette, die durch einen sie oben umschließenden Rundbogen isoliert wird.

[1]) Kondakof-Tolstoi, Antiquités de la Russie mér. S. 425.

In der unteren Hohlkehle (Abb. 65), die den ornamentalen Abschluß des ganzen Sockels bildet, sieht man das Motiv der oberen Hohlkehle in einer leichten Variante wiederkehren, das Blattwerk steht hier nur dichter.

Auch die Hohlkehle am Rande über dem oberen Sockelwulst ist mit einem Motiv dieser Gattung geschmückt (Abb. 66): große gesprengte Palmetten oben wechseln mit kleinen zweilappigen unten. Schließlich werden auch hierher zu rechnen sein die Zinnenmotive, die oben S. 278 bereits erwähnt wurden und am Hauptgesims den Rankenwulst begleiten, am Sockel aber zusammen mit einer Knopfreihe die scharfe Kante über der oberen tiefschattenden Hohlkehle bilden. Jede zeigt eine andere Variante des Palmettenmotivs. In diesen Anzeichen eines nie rastenden Erfindungsgeistes auf ornamentalem Gebiete macht sich vielleicht das deutlichste Anzeichen für die Bestimmung des Kunstkreises von Mschatta geltend. Er liegt weitab von der in einem feststehenden Typenkreise sich bewegenden antiken Kunst.



Abb. 67. Ornament sassanidischer Kapitelle

Bezeichnend für einige dieser Palmettenmotive ist, daß sie Umbildungen des Akanthus bedeuten. Ansätze dazu ließen sich schon an dem Pilasterkapitell der Hallenfassade oben S. 254 beobachten. Die Lappen setzen sich dort, besonders an der Schmalseite Abb. 35 links zu ganz selbständigen palmettenartigen Dreiblättern um. Während dort der Akanthus immerhin noch deutlich bleibt, ist er in den vorgeführten Sockelleisten völlig aufgelöst in die langgestielten Dreiblätter, deren antinaturalistische Bildung durch die eingeschobenen Palmetten in isolierenden Rundbogen noch erhöht wird.

Eine entschiedene Analogie für diese Neuerung finde ich im antiken Formenschatze nicht. Doch sind die Elemente und ihre Kombination durchaus verwandt auf sassanidischen Kapitellen nachweisbar, von denen Flandin et Coste[1]) Abbildungen gegeben haben. Dort ist die durch den Bogen isolierte, aber nicht gesprengte Palmette in die Mitte gestellt; aus ihr wachsen die langgestielten Dreiblätter hervor, aus denen sich in Mschatta die Akanthuspalmette zusammensetzt, und dem Ganzen dient eine gesprengte Palmette als Träger (Abb. 67). Einen Beleg für dieses letztere Motiv liefert auch die im XII. Jahrhundert im Zeuxippos von Konstantinopel angefertigte Nachahmung eines sassanidischen Seidenstoffes, der bekannte Elefantenstoff im Schrein Karls des Großen zu Aachen.[2]) Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß in allen diesen Beispielen für den Akanthus dieselbe Palmettisierung vor sich geht, die aus der Weinranke die Arabeske gemacht hat; davon unten.

[1]) Voyage en Perse. Vgl. Owen Jones, Grammar Taf. XIV, 16 und die Abbildung auf der dazugehörigen S. 4. Riegl, Stilfragen S. 301. Das Kapitell ist unten S. 354 b abgebildet.

[2]) Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie II, fol. IX f., Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1893; dazu die Gewebepublikationen von Lessing und Dreger (Taf. 54).

γ) Die Weinranke der Wulstprofile

Ich sehe in diesem Abschnitte zunächst ab von dem wuchernden Rankenspiel in den einzelnen Dreieckflächen. Auch an den Gesimsen ist ein sehr ausgiebiger Gebrauch von der Weinranke gemacht, wobei auffällt, daß nur Wulstprofile sie zeigen. Diese Art Ausladung war in der griechischen Kunst ausschließlich für die Basis zugelassen; sie führt sich im Epistyl erst nach Christi Geburt, und zwar von Syrien aus ein. In Mschatta kommt der Wulst in beiden Horizontalfriesen vor und hat an der Basis, wie Schulz S. 210 gezeigt hat, eine sehr bezeichnende Umbildung erfahren. Die Krümmung des oberen Torus ist eingeschränkt, die Reliefflläche tritt in scharfem Grat vor und wirft einen tiefen Streifenschatten, aus dem der untere Torus als Lichtstreif vortritt, um selbst wieder einen breiten Schattenstreifen in die Hohlkehle darunter zu werfen. Durch diese Komposition wird der obere Teil des Sockels noch zur Flächenwirkung des Zickzackfrieses gezogen, und dann erst erfolgt in der Horizontalen ein so entschiedener Helldunkelabschluß, daß dadurch wie bei den Simen des Hauptgesimses gleich bei der ersten Impression für den ganzen Fries feste Grenzlinien gezogen werden. Was hier künstlerisch geleistet wird, ist aus voller Beherrschung der Wirkungsprobleme von Hell und Dunkel entstanden. Das läßt sich klar freilich nur bei einer Aufstellung

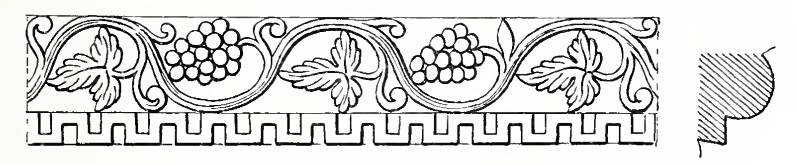


Abb. 68. Mschattafassade, Kranzgesims: Weinlaub und Zahnschnittmäander

der Fassade im vollen Sonnenlicht beurteilen. Man wird bei dem Versuch, aus diesen Tatsachen Datierungsmerkmale zu schöpfen, nicht zu sehr den gewöhnlichen Maßstab der Antike anlegen dürfen; vielmehr wird auch hier mit der Möglichkeit eines Einflusses zu rechnen sein, wie er sich oben im Festhalten assyrischer Grundsätze in der Reliefbildung ankündigte.

Während Akanthus und Palmette wie die Pfeifen und der Zahnschnitt in den Schattenprofilen liegen — mit Ausnahme der Vertikalverkröpfung des Hauptgesimses an den Enden Taf. IX —, ist die Weinranke, wie gesagt, stets auf die im vollen Sonnenlicht vortretenden Wulstprofile gelegt. Der leitende Gedanke dürfte dabei gewesen sein, daß die Ranke diesem auf die Betonung der Horizontalen und des wuchtigen Druckes gerichteten Profile dadurch entspricht, daß sie in dieser Lage die Vertikale völlig unterdrückt und im Wellenstil das horizontale Fortschreiten kennzeichnet. Freilich gilt das bei vertikaler Anordnung ebenso im Gegensinn.

Die Weinranke als Streifenornament ist an der Fassade von Mschatta in sehr verschiedener Art behandelt, am einfachsten gleich unter der krönenden Akanthussima und den Pfeifen des Hauptgesimses (Abb. 68). Der Rankenstiel, begleitet von dem eigenartigen Mäanderzahnschnitt, ist in seinen Wellen einmal mit der Traube, einmal mit einem nur dreilappigen Blatt gefüllt. Der einzelne Rankenstiel kennzeichnet trefflich das Prinzip fortlaufender Bewegung.

Dieses Prinzip wird am Rankenwulst des Hauptgesimses (Abb. 69/70) und am oberen Sockeltorus (Abb. 72) noch dadurch besonders betont, daß der Rankenstiel, doppelt ge-

nommen, Spitzovale bildet und am Hauptgesims überdies doppelt gestreift ist. Die Spitzovale fallen je nach der Länge der einzelnen Quadern bald länger, bald kürzer aus, die in dem Ornament liegende Richtungstendenz wird natürlich nur bei langen Spitzovalen recht deutlich. An dem Vertikalstreifen Abb. 69 kann man sehen, wie schwer der Steinmetz das Richtige trifft, zugleich auch, mit welcher Freiheit er in den Füllungen je nach dem verfügbaren Raum schaltet. In jedem Oval sollte ein Blatt mit einer Traube vereint sein; ist aber das Oval zu kurz, so gibt er nur Blattwerk, und zwar von allen möglichen Formen, ohne Rücksicht auf den Typus des Weinblattes. Man sieht deutlich, daß er sich durchaus nicht an die Naturform gebunden fühlt, sondern sein Füllblatt in Form und Schnitt gestaltet, wie es der Raum erfordert. Die antinaturalistische Art seines Schaftes kennzeichnet sich auch darin, daß der Rankenstiel auf den Weinblättern mit einer Verdickung oder einer Art Kleeblatt endet. Bei der Doppelranke auf dem oberen Toruswulst des Sockels (Abb. 72) kommt dazu noch, daß auf der Kreuzungsstelle der Doppelranken eine kleine Rosette sitzt.

Für das in diesen Friesen auftretende Motiv der Kreuzung zweier Wellenlinien mag eine gegenständliche, von der Weinrebe ausgehende Anregung vorliegen.[1] Sie wird bei Verwendung der Weinranke als Ornament von Profilen häufig schon in Baalbek[2], Palmyra[3], Apamea[4], ʿAtîl[5] u. a. O. beobachtet und hat wahrscheinlich von Mesopotamien, Syrien und Antiocheia aus ihren Weg nach Kleinasien, Ägypten und Ravenna genommen; wenigstens zeigt sie u. a. eine Doppelbasis in Termessos[6], nach syrischer Art aus der Vase hervorwachsend, ferner ein Architrav im Museum zu Kairo[7], wo neben dieser Doppelranke das typisch syrische Eichelmotiv erscheint; auch ein Reliefstreifen in S. Apollinare nuovo verrät in der Lanzettfolge des Randstreifens den gleichen Ursprung.[8] Das Motiv taucht dann auch sonst in der koptischen wie in der byzantinischen Kunst auf.[9] Je nach seiner Verwendung an horizontalen oder vertikalen Streifen sind die Trauben meist so angeordnet, daß sie quer oder in der Richtung der Spitzovale hängen, bald Blatt und Traube nach Ovalen getrennt, bald beide in einem Oval vereinigt. In allen diesen Dingen bietet also Mschatta nichts Neues, weist aber vielleicht deutlich auf das Ursprungsgebiet dieser ganzen Art hin.

Dagegen hat Schulz recht, wenn er als eigenartig angibt, daß an der Kreuzung der Stiele am Sockel und am Türrahmen von Mschatta kleine Rosetten sitzen. Dieses Detail ist weder in Syrien noch in den davon abhängigen Kunstkreisen, wie dem koptischen und byzantinischen, nachweisbar. In Palmyra kommt einmal vor, daß sich die Rankenstiele an dieser Stelle nach altorientalischer Art verknoten;[10] sonst kreuzen sie sich auf syrischen Denkmälern[11] immer glatt, wie auch am Hauptgesims von Mschatta. Die Rosette an der Kreuzungsstelle zweier Stiele kann also in Syrien als un-

---

[1]) Vgl. z. B. schon die schwarzfigurige Schale: Milliet, Vases peints I, Taf. 47.

[2]) Frauberger, Die Akropolis von Baalbek Taf. 17.

[3]) Wood und Cassas passim.

[4]) Nach einer Photographie der Puchstein-Expedition zu urteilen.

[5]) Oppenheim, Vom Mittelmeer zum persischen Golf I, S. 101.

[6]) Lanckoroński, Städte Pamphyliens und Pisidiens II, S. 55.

[7]) Nr. 7321, S. 58 meines Kataloges Koptische Kunst; vgl. auch Nr. 8796, S. 134.

[8]) Photographie von Ricci.

[9]) Tür im Kloster Bakara bei Sammalut in Oberägypten, ferner Salzenberg XVI, 9.

[10]) Cassas I, Taf. 85; vgl. auch unten Abb. 105 und m. Kat. Koptische Kunst Nr. 8761, S. 108.

[11]) In Pompeji finden sich an der Kreuzungsstelle eingeschoben die bekannten Palmetten-Akanthuswurzelblätter. Zahn, Ornamente aller klassischen Kunstepochen Taf. I.

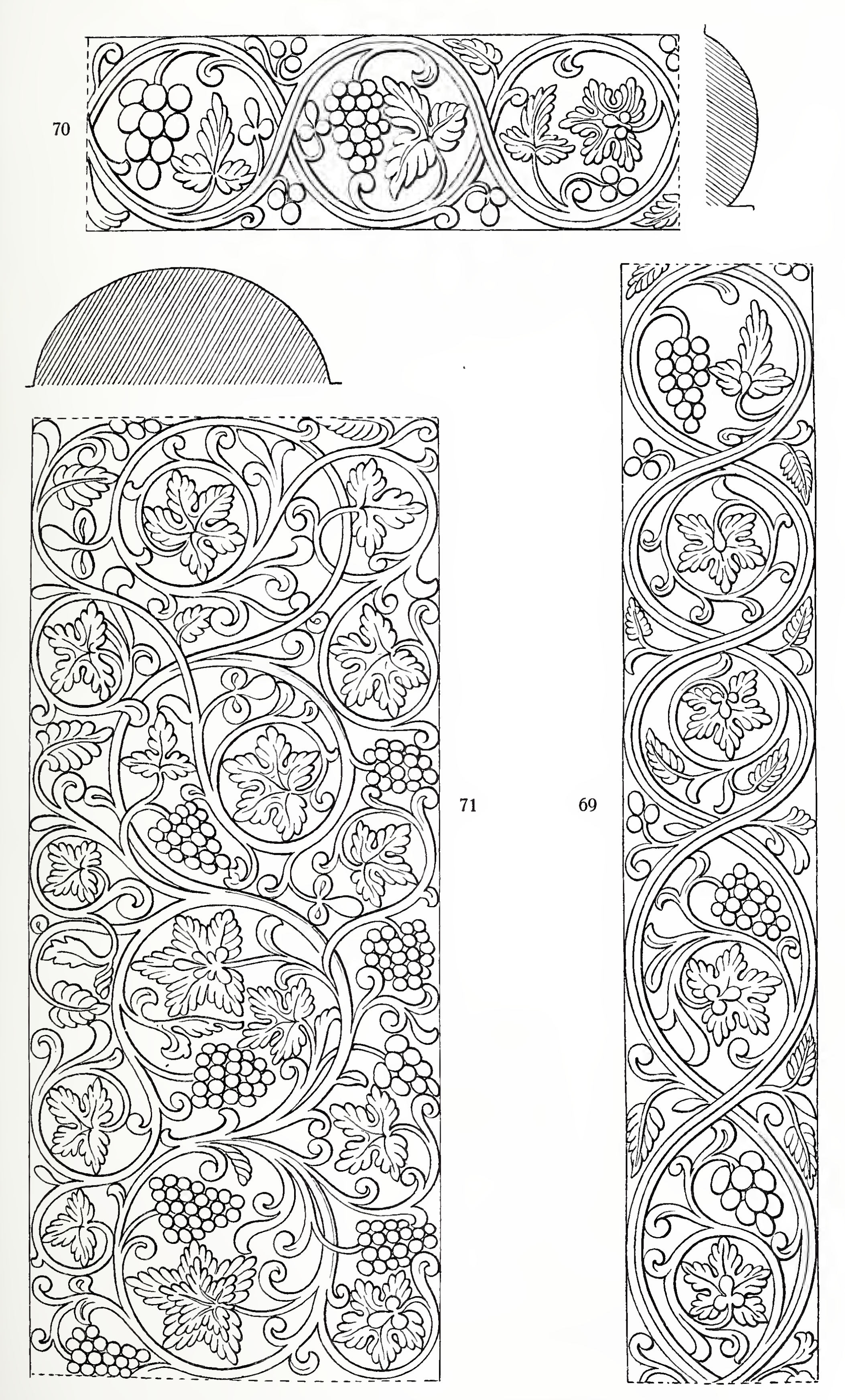


Abb. 69 u. 70. Mschattafassade, Hauptgesims: Zweiter Rankenwulst in der Vertikal- und Horizontalanordnung
Abb. 71. Mschattafassade, Sockel: Unterer Torus

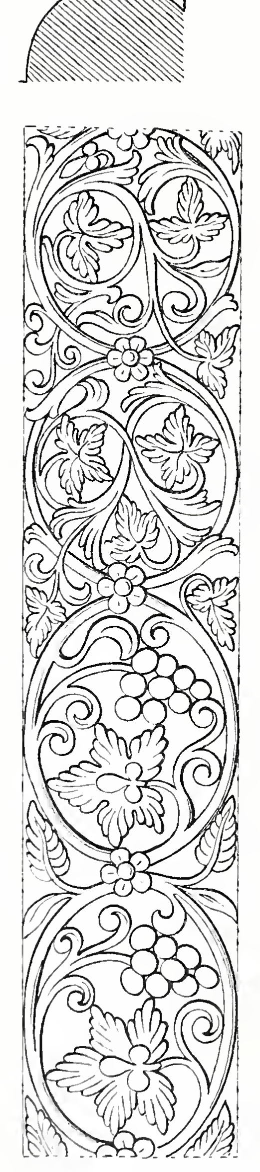


Abb. 72. Mschattafassade, Sockel: Oberer Torus

bekannt gelten — soweit nicht Kunstzweige in Betracht kommen, die ganz unmittelbar im persischen Fahrwasser weitergeführt werden. Das gilt in erster Linie für die Seidenstoffe; da ist es in der Tat etwas ganz Gewöhnliches, daß die Kreuzungsstelle durch eine Rosette geschmückt wird.[1]) Ich finde auch, daß, im Prinzip verwandt, in einem der sassanidischen Ornamente[2]) der Ursprungsort von Blüte und Ranke durch genau das gleiche Blütenmotiv verdeckt wird wie an der Torusdoppelranke von Mschatta. Dieses Detail wird also wohl verwendet werden dürfen, um das Durchbrechen sassanidischer Züge an Stellen, wo man sie a priori am wenigsten erwarten würde, deutlich zu machen. Ich komme darauf noch zurück.

Die reichste Entwicklung weist die Weinranke als Streifenornament in Mschatta am großen Wulst des Sockels auf (Abb. 71). Man sieht die Haupteinrollungen auf dem Rücken des Wulstes, nach den Rändern zu kleine Abrankungen, in die bald der Hauptstiel selbst, bald Nebenzweige übergehen. Auch hier kann beobachtet werden, wie vollkommen frei der Steinmetz in der Bildung des Blattwerkes vorgeht; wo es ihm paßt, gibt er selbst Halbblätter. Man beachte das an einzelnen Stellen eingeschobene Kleeblatt, das dann auch wieder einfach oder durch Ansätze erweitert am Stielende der fünflappigen Weinblätter vorkommt. Dem Bildner ist offenbar jedes Mittel gerecht, um der Flächenwirkung des breiten Blattes entgegenzuarbeiten. Bisweilen legt er gar auf das eine Weinblatt noch konzentrisch ein zweites. Von der Stielendigung mit drei kleeblattartigen Knöpfen wird unten ausführlich zu sprechen sein. Für die Ungleichmäßigkeit in der Größe der Einrollungen verweise ich auf das oben S. 271 Gesagte.

Zu den interessantesten Rankenmotiven in Streifenform zählt dann der Schmuck des Triumphbogens zwischen der dreischiffigen Halle und dem Trikonchos (Abb. 73). Auch hier bildet wie am Hauptgesims und den Türpfosten eine Doppelranke Spitzovale und zeigt an der Kreuzung den Rosettenschmuck. Besonderer Beachtung wert ist die Führung der Ranken bei Füllung der Spitzovale. Typisch ist die Art der beiden oberen Quadern in Abb. 73: die Ranken kommen von beiden Seiten symmetrisch aufeinander zu und sind an der Berührungsstelle durch eine Art Blattkrone verbunden. Den oberen Zwickel füllen Halbblätter, den unteren ein Weinblatt, das völlig übersetzt ist in den Typus der gesprengten Palmette. In diesen Details liegt eine Fülle von entwicklungsgeschichtlich wichtigen Phänomen vor, auf die noch einzugehen sein wird. Hier sei nur verwiesen auf die für die Rankenführung vorliegenden Analogien aus dem Gebiete der koptischen

[1]) Vgl. dieses Jahrbuch 1903, S. 170 f.

[2]) Owen Jones Taf. XIV, 22.

Kunst.[1]) Die den Wulst begleitende Akanthussima nähert sich im Blattschnitt mehr den Pilasterkapitellen der Hallenfassade (S. 254 Abb. 35) als dem Akanthus der Simen an der Prachtfassade (S. 279).

Die Weinranke als Streifenornament tritt nicht erst in Mschatta auf. Sie gehört zum alten Bestande der hellenistischen Kunst; doch ist sie kein Ornament griechischen Ursprungs. Daß sie als rein ornamentales Motiv ' erst im Gefolge der Rückwirkungen des Alexanderzuges nach den Gestaden des Mittelmeeres kam, und zwar zunächst nach Syrien, das belegt deutlich der ausgiebige Gebrauch, der ganz plötzlich an den Sarkophagen aus Sidon von ihr gemacht ist.[2]) Auf drei Exemplaren bildet sie dort den Schmuck des Deckelrandes, und zwar in der Art, daß sich an den Schmalseiten die Enden zweier Ranken, die einzeln je eine Langseite entlang laufen, kreuzen.[3]) Merkwürdig ist dabei, daß der Stiel sich nur einmal im Fluß der Wellenlinie entwickelt, zweimal aber im Zickzack gebrochen erscheint. Beachtet man, daß sich darin ein mesopotamisch-persisches Lieblingsmotiv ankündigt, und hält dazu die andere Tatsache, daß diese Zickzackranke überdies — wenigstens am Alexandersarkophage — in den seit ältester Zeit im Zweistromlande herrschenden Farben, Chromgelb auf blauviolettem Grund gehalten ist, so möchte man glauben, daß hier die direkte Nachbildung eines von den Griechen in Persien vorgefundenen Ornamentmotivs vorliegt. Auf eine solche Möglichkeit habe ich an der Hand assyrischer Reliefs schon an anderer Stelle verwiesen.[4]) Es fragt sich, ob dann die Wellenlinie nicht überhaupt entstanden ist durch die Übertragung des Flechtbandes oder aneinandergereihter Rundbogen[5]), die beide



Abb. 73. Mschatta, Ornament des Triumphbogens zwischen Halle und Trikonchos

[1]) Behandelt in meiner Hell. und kopt. Kunst in Alexandria S. 67. Vgl. dazu meinen Katalog Koptische Kunst S. 289 f.

[2]) Hamdy-Reinach, Une Nécropole Taf. XI.

[3]) Ähnlich auch auf dem Marmorkrater Sacken, Die antiken Skulpturen des k. k. Münz- und Antikenkabinetts in Wien Taf. XIV.

[4]) Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria S. 61 f.

[5]) Mitt. der Deutschen Orientgesellschaft Nr. 13 (Mai 1902) S. 3 f. werden diese an sich schon »Ranken« genannt.

der babylonisch-assyrischen Kunst geläufig sind, auf das Zickzack.[1]) Das Vorkommen der freibewegten Pflanzenranke in der sogenannten mykenischen, d. h. der vorgriechisch-orientalischen Kunst des Mittelmeeres würde sich so vielleicht doch auf allgemein orientalischer Grundlage erklären lassen.

Wie einst bei Einführung des Akanthus, so wurde die griechische Kunst auch durch Übernahme der Weinranke angeregt, dem Naturmotiv an sich nachzugehen. Auf diese Art entstanden im Zusammenhange mit einer virtuos ausgebildeten Technik jene illusionistisch geschmückten Vasen in Marmor[2]), Glas[3]) und Achat[4]), auf denen die Weinranke nach allen künstlerischen Qualitäten abgewandelt wird. Nur ein Gebiet blieb ihr außerhalb Syriens verschlossen: das der Monumentalarchitektur. Da behaupten Palmette und Akanthus siegreich das Feld. Tritt man aus der Denkmälerwelt Roms unvermittelt in diejenige Palmyras, dann zeigt sich auf den ersten Blick, wo die Heimat der Weinranke ist ebenso deutlich wie für eine frühere Zeit angesichts der Sarkophage von Sidon. In dem Mesopotamien so nahe liegenden Palmyra feiert die Weinrebe Feste: dort an den Grabbauten findet man eine endlose Reihe von Parallelen für die mit den Profilen der Architektur verbundene Weinranke der Fassade von Mschatta. Man blättere daraufhin nur die Werke von Wood und Cassas durch. Im Westen, in Baalbek[5]) und Apamea, wird das Motiv seltener. Butler (S. 17) bemerkt, die Weinranke sei das gewöhnlichste Ornament des vorrömischen sowohl wie des klassischen Steinschmuckes im Hauran. Während sie hier aber in christlicher Zeit verschwinde, finde sie sich fünf- bis sechsmal in der Kalksteinregion des Nordens und bleibe in dessen Basaltregion fast das einzige Muster christlichen Steinschmuckes. Wahrscheinlich ist für die christliche Zeit, daß Antiocheia sie mit Vorliebe verwendet hat.

Ich begnüge mich hier mit diesen Syrien im engeren Sinne betreffenden Angaben über das Vorkommen der Weinranke als Streifenmotiv und behalte mir vor, später auf die Weinranke als Flächenfüllung einzugehen und zum Schlusse dem Ursprungsproblem der Weinranke selbst und ihren Schicksalen in der islamischen Kunst, sowie dem eigentümlichen Mschattamotiv der Endigung des Stieles auf dem Blatt mit Knöpfen näherzutreten.

δ) Die Pinienzapfen-Muster in den bossierten Rosetten

Von der Akanthussima umschlossen liegt sowohl in den sechseckigen Bogenrosetten der stehenden, wie den Achtecken der hängenden Dreiecke ein Spiegel, auf dem in tiefer Unterarbeitung Füllungen gemeißelt sind. Sie verdienen besondere Beachtung deshalb, weil in ihnen ein seltenes Motiv herrscht, der Pinienzapfen. Symbolisch wird er freilich häufig verwendet, sowohl im Grabkult[6]) wie als Wasserspeier[7])

[1]) Riegl, Stilfragen, hat die Rolle der Weinrebe in der Entwicklung der Ranke ebenso beiseite gelassen wie in seinem neuesten Werke Spätröm. Kunstindustrie I die Kunst des Zweistromlandes überhaupt.

[2]) Phot. Moscioni Nr. 2285 und 5266, Riegl, Stilfragen S. 323.

[3]) Zahn, Die schönsten Ornamente II, Taf. 77.

[4]) Burlington Fine Arts Club, Exhibition of ancient greek art 1903, Nr. 88, S. 162f.: The Hamilton vase.

[5]) Frauberger Taf. 15 und 17.

[6]) Schröder, Bonner Jahrbücher Heft 108/109, S. 25 des Sonderabdrucks.

[7]) Römische Mitteilungen XVIII (1903), S. 185 f.

oder als Endigung des Dionysischen Thyrsos.[1]) Auch in der römischen Architektur kommt er vor und zwar als Ecklösung von Kranzgesimsen im Zuge des Zahnschnittes.[2]) Von einer eigentlich ornamentalen Verwendung kann jedoch nicht die Rede sein.[3]) Mschatta stände also mit den Füllungen seiner Rosetten ganz einzig da, wenn nicht Mesopotamien eine Fülle von Analogien aus assyrisch-babylonischer Zeit böte. Der Pinienzapfen kommt da nicht nur symbolisch als Aspergillum[4]) oder in Zweigform[5]) in der Hand türhütender Genien vor, er wird auch überaus häufig rein ornamental verwendet. So auf langem, überhängendem Stiel eingesprengt zwischen die Lappen der Palmette[6]) und bisweilen abwechselnd mit einer Blüte, sei es in einem fortlaufenden Streifen, sei es als Füllung eines Quadrates. Layard[7]) hat in Kujundschuk eine Platte mit Stuckornamenten ausgegraben, die ganz unmittelbar als Ausgangspunkt für die Betrachtung der Muster von Mschatta dienen kann. Wir sehen (Abb. 74) am Rande einen Fries von Blüten und Knospen, letztere durch den Pinienzapfen ersetzt, beide durch die typischen Halbbogen (Pelten) verbunden. Das Innenfeld wird durch Rosettenfolgen in Quadrate zerlegt, die in der gewöhnlichen Art von einem Zickzackbande umschlossen, als Füllung um eine mittlere Rosette in den Achsen Blüten, in den Diagonalen Pinienzapfen zeigen. Man nehme nun vergleichend die Abb. 75 zusammengestellten Muster von Mschatta durch. Dabei wird eine kurze Bezeichnung notwendig sein. Ich übernehme der Einheitlichkeit halber diejenige Brünnows, benenne also die stehenden Dreiecke bzw. ihre Rosetten fortlaufend von links nach rechts mit A bis V[8]) und die hängenden je nach ihrer Zwischenstellung

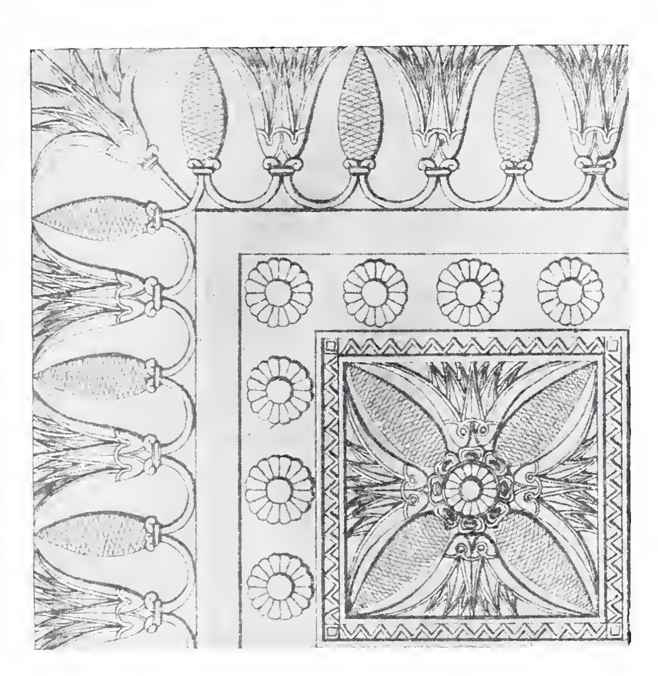


Abb. 74. Ninive, Stuckornament aus Kujundschuk

[1]) Schröder, a. a. O. S. 29.

[2]) Vgl. Durm, Handbuch S. 52, 69 usf.

[3]) Es wird schwerlich jemand das Vorkommen des Pinienzapfens neben anderen Früchten in Guirlanden hierher zählen.

[4]) Römische Mitteilungen XVIII, S. 197.

[5]) Perrot et Chipiez II, S. 318 a. a. O.

[6]) Ebenda S. 321, 566, 772 f. und sonst sehr häufig.

[7]) Monuments of Nineveh II, Taf. 56.

[8]) Brünnow-Domaszewski, Die Provincia Arabia II. Weggelassen sind nur die Akzente, die Brünnow einführen mußte, um die Dreiecke von den Türmen zu unterscheiden, die er ebenfalls mit A, B usf. bezeichnet hat.

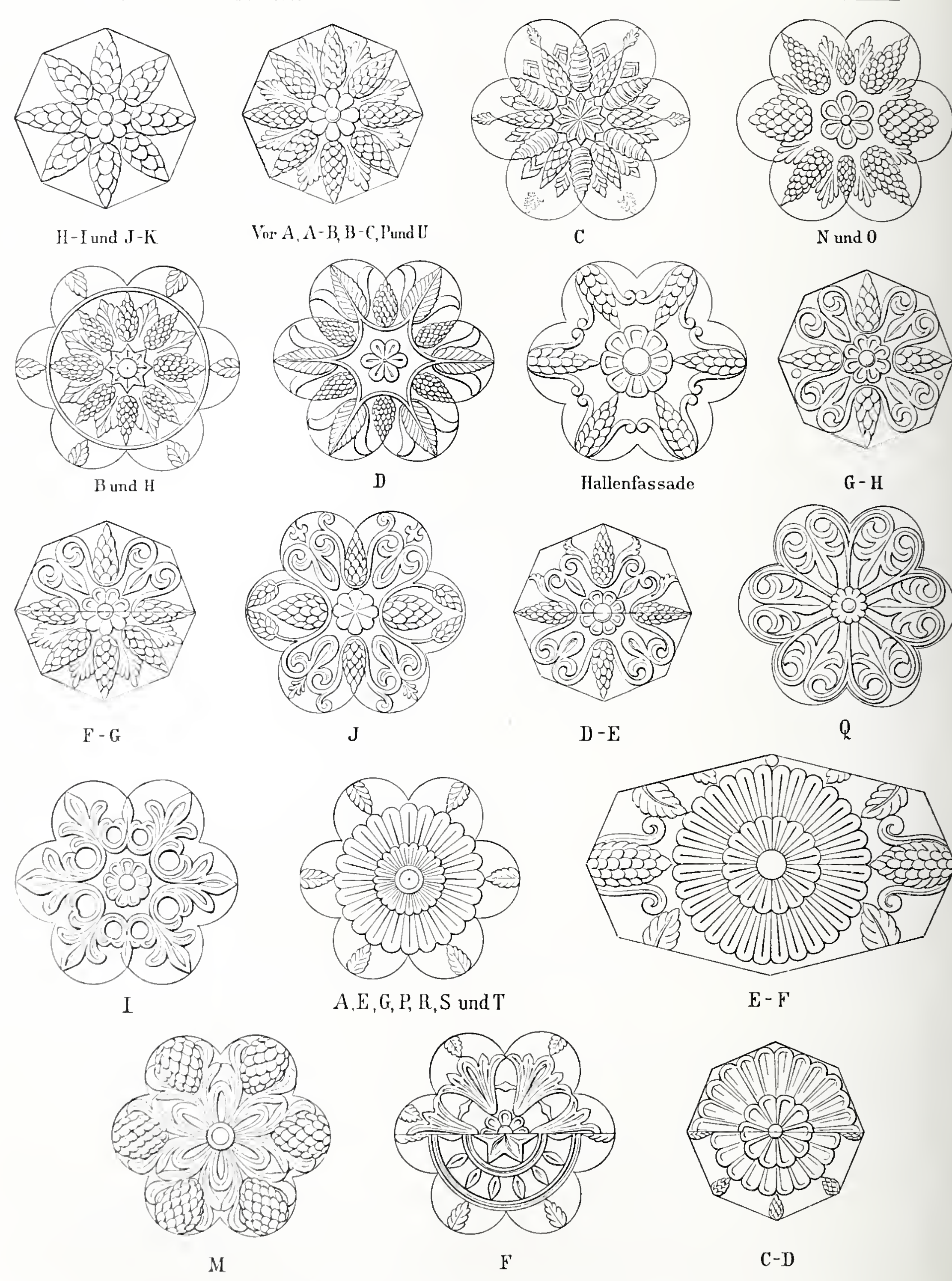


Abb. 75. Mschattafassade: Die Füllungen der großen Rosetten nach Typen geordnet

mit »vor A«, A-B, B-C usf. bis »nach V«. Diese Buchstaben sind auf Tafel VIII jedem Dreieck beigedruckt.

Die einfachste Art zeigen H-I und J-K; die Mitte nimmt eine Rosette ein, von der radial acht Zapfen auslaufen. Dasselbe Muster mit zwischen die Zapfen geschobenen Blättern zeigen P und U, dann Vor A, A-B und B-C. In letzterem Fall sind die Zapfen muschelartig umgebildet wie in C, wo diese Form mit richtigen Pinienzapfen wechselt, deren Spitzen in Blätter übergehen. Pinienzapfen von drei verschiedenen Größen umgeben die Rosette von N und O, in B und H ist das Ganze von einem Kreise umschlossen, während das Zentrum wie bei C ein Stern bildet. In D ist um die Rosette aus sechs Bogen ein Stern gebildet, dessen Spitzen in Blattrippen übergehen. Die lanzettförmigen Blätter[1]), mit dem Zapfen wechselnd, sitzen zwischen Lappen, in deren Form sich wie bei den Lappen, die in der (nach Berlin mitgenommenen) Rosette von der Hallenfassade die Pinienzapfen umschließen, die Palmette ankündigt; sie drängt in den folgenden Feldern den Zapfen alternierend zurück. G-H zeigt sie dreilappig, durch Schließen verbunden; ebenso F-G, wo die untere Hälfte fälschlich den Typus der Rosetten links am Anfange Vor A, A-B, B-C, P und U zeigt. In J ist dafür die gesprengte Palmette eingetreten; sie zeigt allerhand Blatt- und Zapfenzusätze. In D-E sind Dreiblatt- und gesprengte Palmette vereinigt, erstere mit eigenartigen Akanthusflügeln bereichert. Es gibt dann mehrere Rosetten, in denen die Palmette den Zapfen ganz verdrängt hat, so Q, I (und ähnlich L und V), dann wieder andere, in denen die wie in dem Quadrat von Kujundschuk stereotyp im Zentrum sitzende kleine Rosette derart anwächst, daß sie fast das ganze Feld füllt, so in A, E, G, P, R, S und T. Beim Übergang des linken Flügels in den Turm geriet das Feld E-F länglich und es treten daher seitlich Blätter und ein Zapfen in Palmettenlappen dazu. Ganz eigenartig ist nur M, wo Akanthuslappen gleich gesprengten Palmetten breite Pinienzapfen zwischen die Spitzen nehmen und die Mittelrosette durch einen Knopf ersetzt ist. F und C-D wiederholen den Fall F-G darin, daß nichtzusammengehörige Hälften vereinigt sind, die zum Teil eigenartige Muster zeigen. Bei C-D unten sitzen in den Ecken wieder die Pinienzapfen.[2])

In Mschatta ist also im Grunde genommen nur an Stelle der Blüte von Kujundschuk die Palmette getreten; im übrigen bewegen sich die Füllungen bis auf Ansätze von Akanthusblättern in D-E und M in Varianten, die dem assyrischen Prototyp durchaus nahestehen. Es wird sich also in diesen Füllungen wohl um hellenistische Umbildungen altmesopotamischer Vorbilder handeln. So sehr man daher uns abgewöhnen möchte, mit dem Fortleben der alten Überlieferungen auf dem Boden des Zweistromlandes zu rechnen: sie bestehen. Mschatta setzt das außer allen Zweifel. In achämenidischer Zeit schmückt die Pinie die Treppenwangen von Persepolis[3]) und dient ebendort zur Gliederung der Figurenfriese.[4]) Die christliche Kunst übernimmt den Pinienzapfen als Wasserspeier, läßt ihn dagegen im Ornament — bis auf wenige Ausnahmen, so an einer bestimmten Kapitellsorte, von der noch zu reden sein wird — fallen. Für die Stellung Mschattas ist bezeichnend, daß der Pinienzapfen in den zahllosen Rosetten der frühchristlichen Bauten Syriens vollständig fehlt.[5]) Mschatta muß

[1]) Vgl. damit diejenigen der Silberschüssel aus Perm; Hampel, Der Goldfund S. 100.
[2]) Die Füllungen der Rosetten I-J und K sind zerstört.
[3]) Perrot et Chipiez V, S. 543.
[4]) Ebenda V, S. 804/5 und 841.
[5]) Vgl. die Zusammenstellung bei Butler S. 33.

also einem anderen Kunstkreise angehören. Im Rahmen der mesopotamischen Kunst erweist sich der Pinienzapfen als Merkmal einer älteren Zeit, denn schon im spätsassanidischen Ornament spielt er keine Rolle mehr, wie die Rosetten auf sassanidischen Schüsseln[1]) und den Gewändern des Tāk-i-Bostan aus der Zeit Chosraus II. (590—628)[2]) bezeugen.

2. *Die Ornamente der flachen Dreiecke*

Es ist bereits gesagt worden, daß der flache Grund des großen Mschattamusters nicht in Licht und Schatten, sondern im Tiefendunkel komponiert ist. Mit diesem Wechsel in der Handhabung der Qualitäten von Raum und Masse, Hell und Dunkel ist eine so intensive Änderung des Gestaltproblems verknüpft, daß der Forscher beim Übergang von den Profilierungen der Friese zur Musterung des Grundes (Taf. VIII) in eine neue Welt einzutreten glaubt. War bisher die Gültigkeit des einen Motivs für den ganzen Verlauf desselben Gliedes Gesetz, so erfolgt nun die volle Umkehr. Forderung wird der stete Wechsel, die immer neue Erfindung, der Grundsatz, sich nie zu wiederholen. Was infolgedessen die zwanzig stehenden und zwanzig hängenden Dreiecke, dazu die vier Hälften an den Enden jedes Flügels an Studienmaterial bieten, scheint kaum aufzuarbeiten. Auf dem Gebiete der dekorativen Kunst wird Mschatta für alle Zukunft eine Untiefe bleiben, die ausschöpfen zu wollen, Danaidenarbeit wäre. Ich kann nur versuchen, wenigstens den wichtigsten Tatsachen gerecht zu werden.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als wenn die Weinranke allein den ganzen Aufwand der Musterung des Grundes besorgte. Das ist nicht der Fall. Gleich bei den drei ersten Feldern links (1) ist der Versuch gemacht, aus dem durch die Rosettenbosse zerrissenen Dreiecksfeld einen unteren Streifen auszuscheiden. Die erste Steinschicht hoch, schließt er oben mit einem horizontalen Steg. Zur Füllung ist zweimal ein Kreismuster, einmal eine aus Füllhörnern zusammengesetzte Ranke genommen, beim dritten Felde ist sogar vermieden, diese lineare Unterlage, wie in den beiden ersten Fällen, ganz mit Weinlaub zu füllen. Es folgen (2) sechs Felder, bei denen unter die Rosette eine Vase mit gegenständigen Tieren gesetzt ist, dann die Felder zu Seiten der Tür mit Tieren ohne die Mittelvase. Der ganze rechte Flügel (3) mit Ausnahme des halben Dreieckes neben der Tür selbst steht im schroffsten Kontrast zum linken Flügel dadurch, daß Tiere und Vögel streng vermieden sind. Hier also, möchte man meinen, trete die Weinranke ausschließlich in Tätigkeit. Aber auch das trifft nicht zu. Vom ersten Feld an hat man den Eindruck, daß es sich weniger um das Weinlaub als um ein Spiel der Linien handle es schleichen sich Motive ein, die zeigen, daß den Steinmetzen ganz andere Formen naheliegen, und die beiden letzten Felder (4) bedeuten tatsächlich die völlige Emanzipation von dem Weinlaubzwange, der durch den linken Flügel ausgeübt worden war. Und das alles betrifft nur die stehenden Dreiecke; dazu kommen die hängenden. Es ist wenig davon fertig geworden; aber die Ansätze z. B. in den drei letzten Spitzen belegen deutlich, daß auch die hängenden Dreiecke, wären sie ausgeführt, ein ähnliches Stück Entstehungsgeschichte erzählt hätten wie die stehenden.

---

[1]) Vgl. Kondakof-Tolstoi, Antiquités de la Russie mér. p. 426; Hampel, Der Goldfund S. 93. Fergusson bei Tristram S. 384 zieht indische Parallelen heran.

[2]) Nach Zeichnungen von Sarre, die bei Lessing, Die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums, zur Veröffentlichung gelangen. Vgl. damit die Rosette auf dem Rest eines fünfteiligen Diptychons in München bei Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln Taf. III.

Ich will nun so vorgehen, daß ich nach einem einleitenden Abschnitte zur Geschichte der flächenfüllenden Weinranke die einzelnen Dreiecke nach den eben gebildeten Gruppen durchspreche.

a) Gruppe 1—3 (Dreieck A bis T).

Außer achtzehn vollständigen und den beiden halben Dreiecken neben den Türpfosten werden für die Weinranke immer auch noch zum Vergleich heranzuziehen sein die oben S. 289—291 besprochenen Wulstfriese und vor allem der Schmuck der beiden Kämpferkapitelle des Triumphbogens (Abb. 36 S. 254), deren Flächen wie die der Dreiecke gleichmäßig mit Rankenwerk übersponnen sind.

Die flächenfüllende Weinranke

Der älteste erhaltene Beleg einer Verwendung der Weinranke zur Flächenfüllung in der Art von Mschatta dürfte jener Pfeiler des Lateranmuseums sein (Abb. 76), der in virtuoser Technik Weinlaub aus einer Vase hervorwachsend und von einer Leiter durchsetzt zeigt.[1]) Die Ranke ist, soweit das Gestaltproblem in Betracht kommt, noch vorwiegend im Geiste des Illusionismus der hellenistischen Kunst behandelt; der Künstler tut alles, um der Wirklichkeit nachzukommen. Der sehnige Stamm verläuft fast doppelt, bildet kräftige Gelenke und entsendet Blätter, Trauben und Winden so, daß jeder Zwang vermieden, eine natürliche Lagerung angestrebt scheint. Man muß genauer zusehen, um zu erkennen, wie die Blätter den eingestreuten Tiermotiven zentrifugal ausweichen und im allgemeinen ein möglichst gleichmäßig wirkendes Streumuster angestrebt ist. Diese Absicht steht in entschiedenem Gegensatz zu den echtesten Vertretern des Illusionsstiles, die Wickhoff zusammengestellt hat.[2]) Bei ihnen handelt es sich darum, den einzelnen Zweig, ob Platane, Quitte oder Rose, auf der in breitem Licht zur Geltung kommenden Grundfläche unter Beobachtung der zartesten Licht- und Schattentöne um seiner selbst willen in voller Naturtreue durchzumodellieren. Die Form entwickelt sich in reichster Tiefenbewegung von der Reliefhöhe zur Grundfläche. Das gerade Gegenteil davon liegt in der Absicht des Künstlers unseres Weinlaubpfeilers. Der Reliefgrund tritt ganz zurück, die Blätter berühren ihn nie, heben sich vielmehr wie freischwebend vom eigenen Schattengrunde ab. Man vergleiche damit die angeführten Meisterwerke sowohl, wie auch den Durchschnitt, z. B. die oben S. 292 angeführten Belege für die Verwendung der in Licht und Raum illusionistisch behandelten Weinranke an antiken Vasen, und wird den bahnbrechenden Umschwung, der sich am Lateranpfeiler ankündigt, würdigen lernen.

Was diesen Pfeiler der Mschattafassade nähert, ist, daß der Künstler offenbar das Prinzip des Tiefendunkels kennt; doch wendet er es noch nicht konsequent an. Bedingung wären außer der streumusterartigen Verteilung der Rankenmasse, daß der Grund vollständig im Dunkel verschwinde (nicht Licht und Schlagschatten auf ihm wechseln) und die Gestalten derart nebeneinandergelegt erschienen, daß sie ihre Schlagschatten nicht aufeinander werfen könnten. Das alles ist vom Künstler beachtet, aber unter der lebendigen Nachwirkung des Strebens nach Naturtreue nicht

---

[1]) Benndorf-Schöne Nr. 320, 32u und S. 199f.; Wickhoff, Wiener Genesis S. 41; Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie S. 71. Für das Motiv vergleiche auch Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen Taf. XXV, 21.

[2]) Vgl. seine Abbildungen S. 27, 28, 34, 35.

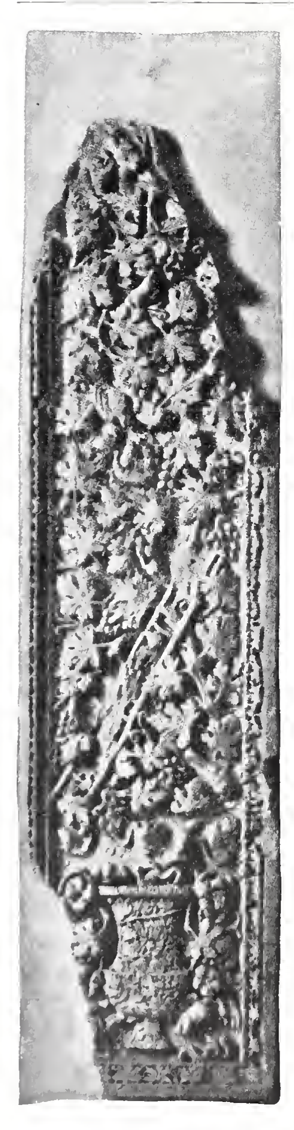


Abb. 76. Rom, Lateran Weinlaubpfeiler

erreicht. Ein Gleiches gilt für die zweite Forderung, wonach die Modellierung zurücktreten müßte gegenüber dem Gesetz des Festhaltens der vorderen Reliefläche. Im Rahmen der rein illusionistischen Reliefs fällt der Pfeiler freilich sofort auf dadurch, daß offenbar »Blätter, Stengel, Vase und alle anderen auf dem Relief sichtbaren Dinge eine Ebene einhalten«, ein Vergleich mit Mschatta aber lehrt, daß der Künstler doch noch viel zu viel im Sinne der Antike modelliert, als daß er die volle, auf reine Fernwirkung berechnete Tiefendunkelkomposition von Mschatta hätte erreichen können. Seine Schöpfung wirkt nicht rein farbig als Streumuster in Hell und Dunkel, sondern halb und halb noch in Licht und Schatten durchmodelliert.

Die Mittelstellung, die der Lateranpfeiler zwischen den rein illusionistischen Werken der frühen Kaiserzeit und der rein dekorativen Fassade von Mschatta einnimmt, bildet für mich einen der Gründe, ihn aus der römischen Kunst auszuschalten und einem Kunstzentrum der Linie Antiocheia-Seleukeia zuzuweisen. Nur dort scheinen mir alle Bedingungen gegeben für das Entstehen eines Denkmals, das hellenistisches und orientalisches Kunstempfinden so offenkundig vereinigt. Wickhoff hat den Pfeiler der Zeit um das Jahr 200 zugewiesen, was Riegl noch für zu früh hält.[1]) Sobald man jedoch mit dem Glauben an die Einheit der »römischen« Kunst bricht und sich vor Augen hält, daß einzelne hellenistische Zentren wohl weit früher als z. B. das westliche Kleinasien und Rom, in die Bahnen des Orients einlenkten, wird man zugeben müssen, daß der Lateranpfeiler ebensogut früher als um das Jahr 200 entstanden sein könnte. Die eine Möglichkeit löst eine andere aus. Ist er nicht ein Wahrzeichen jenes mit Apollodoros von Damaskos[2]) beginnenden Stromes syrischer Kunst, der seit Trajan in Rom einmündet? Wollte ich mir das Architekturornament des Apollodoros statt nach äußeren nach inneren Gründen vergegenwärtigen, so würde ich diesen Syrer nicht wie Studniczka[3]) zum Vertreter eines neuen Klassizismus machen, sondern ihm unter den im Lateranmuseum vereinigten Bruchstücken vor allem eben den Weinlaubpfeiler geben. Vorher müßte freilich ausgemacht sein, wie weit Apollodoros als großzügig schaffender Architekt überhaupt für die Detailausstattung verantwortlich zu machen ist, ferner ob von ihm bzw. seinen Arbeitern ein einheitlicher Kunstgeist erwartet werden darf. Davon unten mehr.

[1]) Die spätröm. Kunstindustrie S. 71 Anm.

[2]) Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, S. 229.

[3]) Tropaeum Trajani, Abh. d. phil.-hist. Kl. der Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. XXII, 4, S. 73, 151 und die Abbildungen S. 84, 85.

Wenn ich an die Linie Antiocheia-Seleukeia als künstlerische Heimat des Lateranpfeilers denke, so sprechen ältere Erfahrungen mit, die mich längst zu der Annahme führten, es müßten von dort die meisten jener plastischen Denkmäler angeregt sein, die einen ganze Flächen überwuchernden Schmuck von Weinranken zeigen. Ich hatte mich an der Hand der für die biblischen Szenen an der bekannten Maximians-Kathedra in Ravenna verwendeten Typen überzeugt, daß dieser Elfenbeinthron syrischen Ursprungs sein müsse. Die nächsten Verwandten, fünfteilige Diptychen an einer armenischen Handschrift vom Jahre 989 in Etschmiadsin,[1]) ein zweites Paar vermutlich in der Thebaïs gearbeitet,[2]) ein drittes mit dem orientalischen Christus-Greis im Louvre[3]) u. a. gravitieren so entschieden nach Syrien, daß nur Jerusalem, Antiocheia oder Edessa als Ursprungsorte in Betracht kommen. Die Ornamentik der Maximians-Kathedra wird nun geradezu ausschließlich von der Weinranke bestritten (Abb. 77). Ihre Vorderseite zeigt neben den in Licht und Schatten modellierten Evangelisten und Johannes dem Täufer zwei Horizontalstreifen und Proben des auf allen Seiten gleichartig wiederkehrenden Pfostenschmuckes. Oben neben dem Monogramm entspringt die Ranke aus dem althellenischen Akanthuswurzelblatt, sonst stets aus der typischen Vase mit S-förmigen Henkeln und geriefeltem Bauch. Der Rankenstil zeigt die gleiche naturalistische Durchbildung wie am Lateranpfeiler, aber in der Verteilung der Blätter, Trauben und Winden besteht doch schon eine bestimmte konventionelle Art, die auf Mschatta überleitet. Es ist nicht so sehr die symmetrische Anordnung größer gebildeter Tiere, hier Löwen und Pfauen, zu seiten der Mitte — das ist ein altorientalisches Motiv, das sich in der Mittelmeerkunst völlig eingebürgert hatte —, sondern die Füllung der einzelnen Einrollungen, die dabei in Betracht kommt. Die Tiere sind da nicht malerisch zerstreut, sondern es ist Gewicht darauf gelegt, daß in jeder Einrollung ein, auch zwei Tiere sichtbar werden, die in ihr als Masse dominieren. Dieser Zwang erscheint auffallend konsequent durchgeführt in syrischen Pavimentmosaiken, wie demjenigen von Tyrus im Louvre,[4]) einem armenischen vor dem Damaskustor in Jerusalem[5]) u. a. Man vergleiche damit die Pavimente

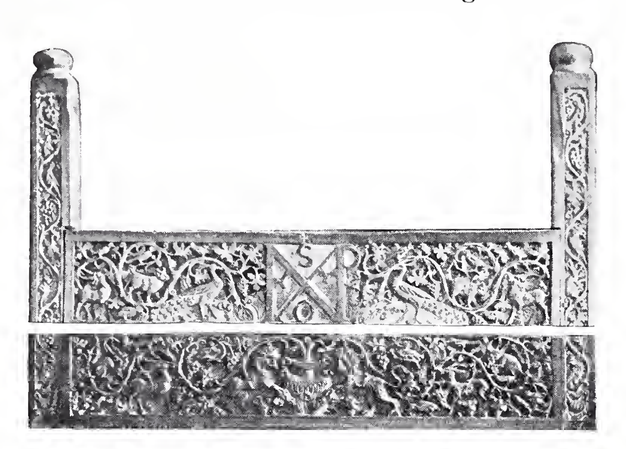


Abb. 77. Ravenna, Dom
Ornamente der Maximians-Kathedra

---

[1]) Byz. Denkmäler Bd. I, Taf. I.

[2]) Hell. und kopt. Kunst in Alexandria S. 86f.

[3]) Garrucci 458. Vgl. dazu Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 291.

[4]) Rénan, Mission de Phénicie Taf. 49; Annales arch. XXIII und XXIV; Bayet, L'art byz. S. 31; Schultze, Archäologie S. 201.

[5]) Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins XVIII, S. 88f; vgl. meine Beschreibung ebenda XXIV, S. 157f, dazu Revue biblique III, S. 628. Hier auch das Motiv der Vase, die auf dem Akanthus steht, wie an der Kathedra zwischen den Löwen.

von Uthina[1]) und Orléansville in Nordafrika[2]), oder in Ancona[3]) und wird die aramäische und die allgemein hellenistische Art in ihrem Gegensatz deutlich vor Augen haben. Die Kathedra nähert sich Mschatta auch darin — entgegen dem Lateranpfeiler, daß die Ranken und Blätter nicht zentrifugal um die Tiere herumgeführt, sondern ohne Rücksicht auf Naturtreue in den freibleibenden Raum gelegt sind, so daß bisweilen Blatt, Traube und Winde aus einer Endigung hervorwachsen. Dazu kommt ein spezifisch orientalisches Motiv, das Hinwegführen der Rankenstiele ohne jede Absicht räumlicher Wirkung quer über oder unter den Tieren, wie in Mschatta. Davon war bei anderer Gelegenheit die Rede.[4]) Die Technik der Kathedra anlangend ist der Schnitt nach den Grundsätzen des Tiefendunkels bei den Horizontalstreifen ohne weiteres klar[5]) und zwar in jener noch halb illusionistischen Art, die wir am Lateranpfeiler kennen gelernt haben. In dieser Zwitterstellung schließt sich den beiden Denkmälern ein drittes an, heute im Kaiserlich Ottomanischen Museum. Es sind zwei Säulentrommeln in Marmor, die in der Verteilung der Figuren und Tiere dem Lateranpfeiler näherstehen als der Kathedra und Mschatta. Ich habe sie schon vor einem Jahrzehnt veröffentlicht.[6])

Während bei dem Lateranpfeiler und der Maximians-Kathedra der Zusammenhang mit Antiocheia-Seleukeia nur wahrscheinlich ist, darf ein drittes Denkmal mit größerer Sicherheit für diesen Kunstkreis in Anspruch genommen werden: die beiden von der syrischen Küste, aus Acre, nach Venedig gebrachten und bei S. Marco aufgestellten Pfeiler, deren Geschichte und auf Antiocheia weisende Monogramme ich an anderer Stelle vorgeführt habe.[7]) Sie haben, wenig beachtet, so einschneidende Bedeutung, daß ich sie etwas ausführlicher vornehmen muß. Ihr Schmuck gliedert sich in drei Zonen. In der untersten sieht man lediglich ein Kreuz auf einer Kugel. In der mittleren Hauptzone herrscht die Weinranke und zwar nach den sich paarweise gegenüberstehenden acht Feldern in zweierlei Art. Einmal steht da (Abb. 78) eine hohe Vase mit seitlichen Wurzelblättern.[8]) Aus ihr steigen zwei dicke Ranken auf, die zuerst im Spitzoval auseinandergehen und dann in einem Granatapfel zusammenlaufen. Ringsum zweigen, ganz unnatürlich gleichmäßig verteilt, Blätter und Trauben ab, in der Mitte liegt rein dekorativ ein Blatt, dessen Stil aus einer Palmette auf im Winkel stehenden Ansätzen hervorkommt. Das andere Mal (Abb. 47 oben S. 270) ist die Fläche durch Rosetten in zwei Hälften getrennt und zeigt oben und unten drei Vertikalstreifen, durch parallele Bänder geschieden, in denen auf zwei Halbbogen wieder ein auf das Monogramm zustrebendes Weinblatt liegt. Außen laufen linear gedachte Spiralranken mit je einer Traube oder einem Blatt hin.[9]) Oben umsäumt jeden Pfeiler ein Mäanderzickzack, darauf folgt das Kapitell. Die Deckplatten sind erst in Venedig dazugearbeitet.

---

[1]) Monuments Piot. III, Taf. XX—XXIII; Formenschatz 1898, Taf. 18, 19.

[2]) Revue arch. IV (1847), Taf. 78.

[3]) Bull. di arch. crist. 1879, Taf. IX u. X und Holzinger, Die altchristl. Architektur S. 182.

[4]) In meinem Katalog »Koptische Kunst« Nr. 7282, 7284, 7325f (S. 25, 27, 61), 8788 (S. 129) und bes. 7211 (S. 154f). Hauptbeispiel sind die Malereien von Ḳuṣeijr ʿAmra.

[5]) Allerdings mit Beschränkung der tiefen Unterarbeitung auf jene Teile, die dadurch nicht an der notwendigen Festigkeit verloren. Am oberen Horizontalstreifen ist der Grund unter den Pfauen stehen gelassen.

[6]) Byz. Zeitschrift I (1892), S. 575f. Dort auch Abbildungen.

[7]) Oriens christianus 1902, S. 3f. Daher entlehne ich auch meine Abbildungen.

[8]) Vgl. oben S. 299, Anm. 5.

[9]) Vgl. dafür Studniczka, Tropaeum Trajani S. 88, Fig. 48.

Ich bleibe zunächst bei den Weinranken. Auf den ersten Blick ist klar, daß sie aus der durchweg festgehaltenen Vorderfläche des Reliefs ausgestochen sind wie in Mschatta die Füllungen der Dreiecke. Zeigt sich am Vasenfeld immer noch eine Spur des illusionistischen Elementes, so ist dieses im Streifenfelde völlig überwunden und der rein dekorative Grundgedanke alleinherrschend. Das erklärt sich mit dem Motiv: die aus der Vase wachsende Ranke ist hellenistische Tradition, und das Streifenmotiv? Es ist oben S. 269 bereits davon die Rede gewesen, daß es im Wege des Philoxenosdiptychons vom Jahre 525 in der Sammlung Trivulzio mit dem Zickzackfries von Mschatta zusammenhängt, dessen persischen Ursprung ich wahrscheinlich zu machen suchte. An den Acrepfeilern im besonderen kommen dazu noch einige Motive, die dem Sassanidischen unmittelbar nahestehen.

So an der Streifenranke selbst der Ansatz der Weinblätter über und unter den Monogrammen (Abb. 47). Sie bilden die Spitze zweier halbkreisförmig zusammenlaufender Bogen. Ähnlich waren die Palmettenfriese der mesopotamisch-persischen Ziegelwände gebildet und so verwendet auch noch die sassanidische Kunst das Weinblatt.[1]) Belege dafür bietet der über Chosrau II. im Hauptfelde des Täk-i-Bostan hinlaufende Fries.[2]) Auf ähnlich gerippten Bogen sitzen dort die Weinblätter einzeln in langer Reihe. Rein sassanidisch scheint mir an den Pfeilern von Acre ferner der Kapitellschmuck. Schon die Umbildung des Eierstabes unten weist darauf hin; sie gleicht derjenigen des unteren Wulstes am Kapitell des Heraklius.[3]) Völlig in persischem Geiste gehalten aber ist der obere Palmettenrand und die Füllung des Hauptfeldes (Abb. 79). Da taucht als Hauptmotiv der Gliederung auf jeder Seite einmal, im ganzen also auf

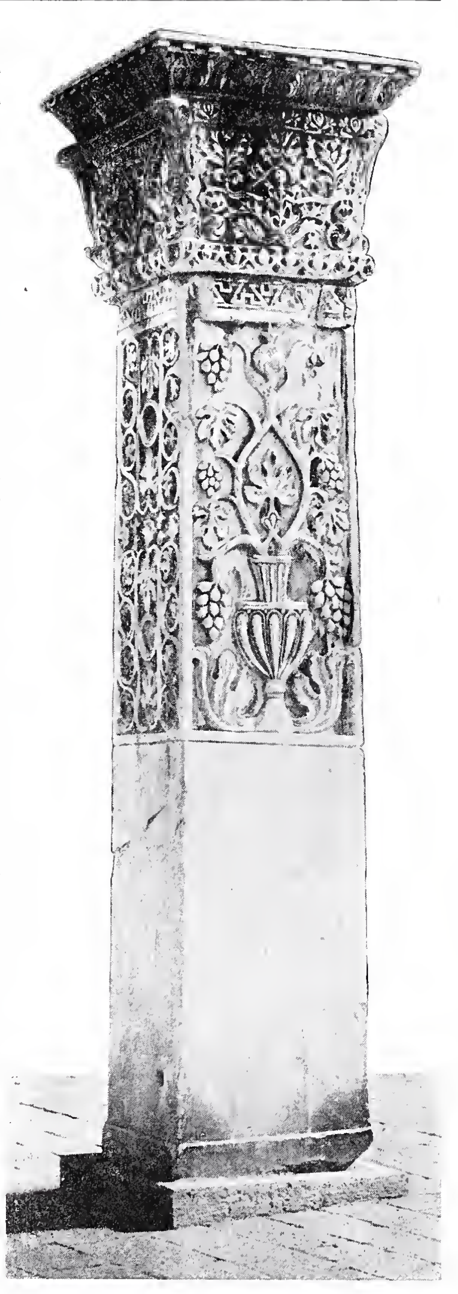


Abb. 78. Venedig, S. Marco: Pfeiler von Acre

[1]) Diesen Zusammenhang hat auch schon Dieulafoy V, S. 98 erkannt.

[2]) Vgl. Allan S. Cole, Ornament on European silks, Kunst und Kunsthandwerk II (1899), S. 330 und Dreger, Europäische Weberei Taf. 38. Der Fries im Detail bei Owen Jones, Grammar, Taf. XIV, 17. Eine Abbildung auch unten.

[3]) Vgl. dieses Jahrbuch XIV (1893), S. 73. Ein Exemplar jetzt auch im Kaiser Friedrich-Museum.



Abb. 79. Venedig, S. Marco: Pfeiler von Acre
(Klischee von E. Leroux aus Diehl, Justinien S. 559)

beiden Pfeilern achtmal das Zickzack auf. Es wird von einer Art Akanthuskandelaber durchsetzt. Wie aber sehen dessen Blätter aus! Wo immer es nur anging, hat der Steinmetz sie im Schwung der gesprengten Palmette aufgelöst und überall seine Rosetten mit Wirbelmotiven angebracht. Das Zickzack selbst endet in Palmettenranken.

Solche wachsen auch an den Ecken auf und gehen oben über in Vorsprünge, die wohl die Ausladung der Deckplatte in Voluten oder Akanthus bedeuten sollen. Alles, was an antiken Anregungen vorliegt, ist untergegangen in einem tollen Hexensabbat persischer Phantasiebildung. Auf die massive Kämpferform des Kapitells komme ich unten noch zurück.

Aber wie ist denn das: wenn diese Pfeiler nach den Analogien aus Chosraus II. (590—628), Heraklius (610—641) und der Zeit des Konsuls Philoxenus (525) etwa dem Jahrhundert 525—625 angehören, kann dann Mschatta gleichalterig sein? Muß es nicht höher angesetzt werden? Die Frage wird im Schlußkapitel vorzunehmen sein. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß die Pfeiler von Acre wie der Lateranpfeiler nicht alle Bedingungen der Tiefendunkelkomposition erfüllen. Die Flachkomposition liegt vor, ebenso das Isolieren jeder Form gegen den Schlagschatten der anderen; aber der Grund macht sich in voller Breite eher hell als dunkel geltend. Ich glaube hier wird Farbe nachgeholfen haben. Das Ganze wirkt rein als Tapetenmuster, nicht in Licht und Schatten modelliert.

Die Ranken des Mschattafrieses entspringen nicht immer einer Vase. Auf den Feldern E und H bis L stehen die Rebenstämme ganz unvermittelt auf der Grundlinie und ähnlich sollten wohl auch die Füllungen in den Spitzen der hängenden Dreiecke behandelt werden. Nur bei B-C ist das alte Wurzelmotiv, der Akanthus verwendet. Mir will scheinen, daß der unvermittelt aufsteigende Rebstamm ein Motiv ist, das sich nur im Osten findet.[1]) Als ältestes Beispiel kann ein in Melos ausgegrabenes Paviment gelten; die Entdecker setzen es in die erste Hälfte des III. Jahrhunderts.[2]) Dann ist der Porphyrsarkophag aus S. Costanza im Vatikan zu nennen, wahrscheinlich beim Tode der Constantina (354) aus Ägypten importiert,[3]) auf dessen Schmalseiten die Reben als derbe Stämme aufsteigen. Ein jüngeres Beispiel liegt in einer koptischen Grabstele in Kairo vor.[4]) In syrischen Mosaiken kehrt das Motiv öfter wieder, nur ist da an Stelle der Rebe eine Art Phantasiebaum getreten, so 473 in den Bädern von Serdschilla[5]) und zweimal in Madeba.[6]) Beide Arten, einmal der Stamm für sich, das andere Mal aus der Vase hervorkommend, finden sich auf einer Schnitzerei in Ebenholz in der Sammlung Fouquet in Kairo. Ich bilde sie hier nach Photographien ab, die ich dem Besitzer verdanke (Abb. 80 u. 81). Das Stück ist 14 cm hoch und 9,5 cm breit. Auf einer Seite sieht man in leider etwas abgestoßenem, aber sehr stark auf Tiefendunkel hin unterarbeitetem Relief einen Doppelstamm in Achterverschlingung aufsteigen und oben nach den Ecken zu in buschigen Kronen enden. Die Weinrebe selbst scheint aus einem Stamm in der Ecke links hervorzuwachsen, man sieht ihn in der Abbildung undeutlich, weil die Reliefffläche konvex ist. Er durchsetzt den Hauptstamm und schlingt sich flächenfüllend ein; zu jeder Einrollung gehört ein Tier, oben

[1]) Der Sarkophag Garrucci 306 ist doch wohl zweifellos wie derjenige von S. Costanza nach Rom importiert.

[2]) Journal of hell. studies XVIII (1898), Taf. I, S. 61.

[3]) Orient oder Rom S. 70 f.

[4]) Crum, Coptic monuments (Catalogue gén. du Musée du Caire) Nr. 8624, Taf. XXVIII.

[5]) Revue arch. XXXIX (1900), Taf. XII, Butler S. 290.

[6]) Quarterly statement des Pal. expl. Fund 1895, S. 207 und Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins XXIV, S. 161. Es handelt sich um eine Mischung von Weinrebe und Granatapfelbaum.





Abb. 80
Konvexe Vorderseite

Abb. 81
Flache Rückseite

Kairo, Sammlung Fouquet: Ebenholzschnitzerei





Abb. 82
Kairo, Ägyptisches Museum

Abb. 83
Paris, Louvre

Flache Rückseiten zweier konvexer Elfenbeinstücke aus Ägypten

zwischen den Kronen war wohl auch eines gegeben. Auf der flachen Rückseite (Abb. 81) rollen sich symmetrisch zwei Weinranken auseinander, die einer Vase entspringen, neben der links ein Tier, rechts ein auf dem Boden hockender, mit Hosen bekleideter Mensch (?) sichtbar wird.

Dieses merkwürdige Ebenholzstück hat seine Parallelen in zwei in der Größe sowohl wie in der Form — vorn konvex, rückwärts flach — mit ihm übereinstimmenden Elfenbeinstücken. Das eine im Ägyptischen Museum zu Kairo zeigt in Ranken stehend einen nackten Mann, das andere im Louvre, ebenfalls aus Ägypten stammend, einen Reiter; ich habe beide im Zusammenhang mit ihren figürlichen Parallelen bereits ausführlich behandelt.[1]) Heute interessieren uns nur ihre Rückseiten. Ich bilde sie nebeneinander (Abb. 82/83) und neben dem Ebenholzstück ab. Man wird sich überzeugen, daß die drei Stücke ein und demselben Typus angehören, in der Verteilung der Ranken und Tiere sowohl wie besonders auffallend in einem Detail am oberen Rande: immer erscheint da eine halbe Vierpaßrosette mit einem Knopf im Zentrum, also das Motiv, das in Mschatta die Kreuzung der Weinranken schmückt und durchbrochen gearbeitet den Rand der Zickzacksima und der Sechspaßrosetten begleitet.

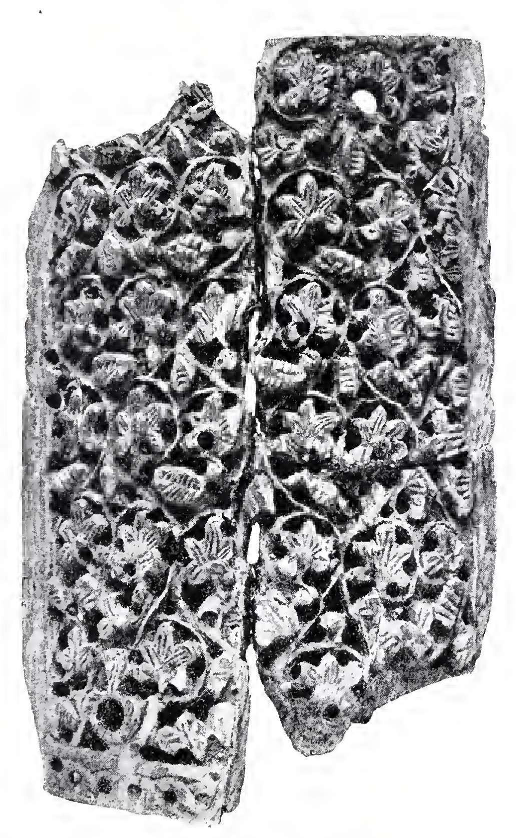


Abb. 84. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
Konvexe Elfenbeinschnitzerei aus Ägypten

Diese Stücke haben auch sonst sehr viel mit Mschatta zu tun. Man lege alle drei, dazu die Vorderseite des Ebenholzstückes nebeneinander und wird in dieser Folge etwas Mschatta sehr Verwandtes erhalten. Nun beweist aber der Reiter und der nackte Mann der beiden Stücke in Kairo und Paris, daß zum mindesten diese beiden Schnitzereien Serien angehörten, ähnlich denen der Aachener Kanzel[2]). Das Ebenholzstück aber hat oben und unten Nuten zum Einfügen in Falze, wird also wohl auch einer Reihe angehören. Und dann teilen diese Stücke, wie ihre Verwandten an der Domkanzel zu Aachen — worauf ich im besonderen aufmerksam mache — eine sehr charakteristische Eigentümlichkeit mit der Mschattaranke: auf der Vorderseite des Ebenholzstückes wird man beobachten, daß hier die Weinblätter nur drei Lappen haben und der Stiel auf ihnen mit einem Knopf endigt, auf den drei Rückseiten dagegen sind die Hauptblätter fünflappig und es liegen da immer am Stielende drei Knöpfe auf. Was das heißen soll, wird später zu erörtern sein; Tatsache ist, daß dieses

[1]) Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria S. 65 und Der Dom zu Aachen und seine Entstellung S. 7 und 13.

[2]) Die Literatur darüber ist in der vorhergehenden Anmerkung gegeben.

sonderbare Phänomen an der Mschattafassade, ich will nicht sagen ausschließlich, aber jedenfalls stereotyp wiederkehrt in allen Dreiecken mit Rankenfüllung ohne Ausnahme und ebenso in den Streifenornamenten des Haupt- und Sockelfrieses. Darauf habe ich bereits oben S. 288f. hingewiesen.

Gehe ich nun von diesem Kriterium aus und suche für das Weinblatt mit Knöpfen in Rom, Konstantinopel, Kleinasien, Antiocheia und Syrien, vor allem auch in Palmyra nach Parallelen, so finde ich nichts dergleichen. Nur in Ägypten liegen weitere Belege vor, freilich nicht so entschieden ausgesprochen, wie in den bereits vorgeführten

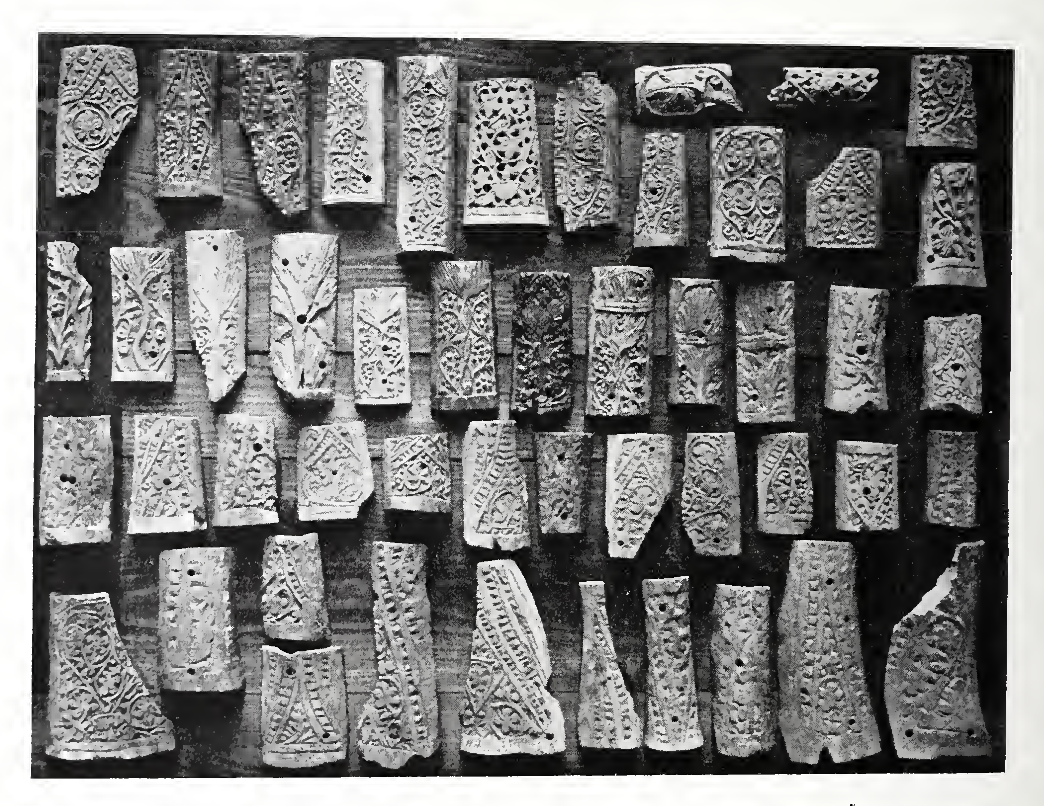


Abb. 85. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum: Schnitzereien auf Röhrenknochen aus Ägypten

Stücken. Da ist zunächst eine Elfenbeinschnitzerei, die ich aus der Sammlung Fouquet in Kairo, wohin sie angeblich aus dem Fajjum gekommen sein soll, nach Berlin brachte (Abb. 84).[1] Auch hier ist die Schnitzfläche halbrund. Über einer Flechtbandleiste unten standen drei Krüge, aus denen je zwei Ranken entspringen, deren Stiele sich in dem typischen Muster persischer Seidenstoffe in Spitzovalen ohne Ende über die ganze Fläche ausbreiten. In jedem Spitzoval rollen sich Rankenzweige zu fünflappigen — an den Rändern dreilappigen — Blättern ein, während in den Spitzen Trauben nachfüllen. Das ganze ist als Streumuster im Tiefendunkel komponiert. Der Stiel endet auf den Blättern wieder mit einem Knopf. Mit diesem und den drei anderen

[1]) K.-F.-M. 449 meines Inventars. Näheres Hell. und kopt. Kunst S. 63f.

Hauptstücken gehören offenbar Schnitzereien auf Röhrenknochen zusammen, die in Massen in Altkairo zutage kommen, aber auch in Achmîm, Aschmûnein und Rûbbijjât gefunden wurden.[1]) Ich gebe (Abb. 85) Beispiele einer Serie (wohl der vollständigsten, die es gibt), die ich für das Kaiser Friedrich-Museum erwarb. Es ist die roheste Art der Verwendung der Weinranke zur Flächenfüllung, die ich kenne. Jede feinere Ausführung der Blätter im Detail ist vermieden. Daher fehlt zumeist der Knopf; vereinzelte Beispiele wird man aber doch finden, so zwei in der Abbildung links oben. Daß die Stücke mit denen in Elfenbein zusammengehören, beweist die öfter wiederkehrende buschige Baumkrone, wie wir sie auf der Vorderseite des Ebenholzstückes (Abb. 80) beobachtet haben. Man wird ferner in Abbildung 85 zahlreiche Stücke finden,[2]) die oben mit einer Art Giebel enden, der mit Knopfreihen geschmückt ist: legt man sich diese in Reihen nebeneinander, so erhält man das Zickzack von Mschatta, dazu die Rankenfüllung.

Sind nun alle diese Motive koptisch? Dann müßten Kopten an Mschatta mitgearbeitet haben. Möglich wäre das ja,[3]) aber ich glaube doch nicht daran. Die Weinranke kommt oft auf koptischen Grabstelen[4]) und in der Kirchenarchitektur, als Schmuck rundbogiger Nischen[5]) wie an den Grabdenkmälern in Palmyra vor; nie aber zeigt sie den mit dem Knopf auf dem Blatt aufliegenden Stiel. Wenn daher das eigenartige Blatt außerhalb Ägyptens nur noch in Mschatta nachweisbar ist, sollte von dort aus eine ganze Gattung der Kleinkunst in Ägypten hervorgerufen worden sein oder hängen Mschatta und Ägypten gleicherweise von einem dritten Zentrum ab? Wo wäre das zu suchen? Man sieht, das Problem spitzt sich scharf zu. Ich komme im Schlußkapitel darauf zurück.

Die flächenfüllende Weinranke von Mschatta zeigt in den oberen Einrollungen fast regelmäßig Vögel; die Vierfüßler sind auf die unteren Teile beschränkt. Es herrscht scheinbar ein großer Reichtum an Motiven; in Wirklichkeit aber fällt dem Forscher auf, daß Mschatta, was im besonderen das Vogelmotiv anbelangt, arm erscheint im Verhältnis z. B. zur Maximianskathedra, den syrischen Mosaiken, den mesopotamischen Rabbula und den ähnlichen Kanonestafeln späterer byzantinischer Evangeliare. Welche Fülle einzelner Arten ist da wahrnehmbar! Neben Pfau, Taube, Ente, Fasan, Reiher, Perlhuhn, die selteneren Adler, Storch, Flamingo, Hahn, Papagei, Sperling, Rebhuhn, Pelikan, alle so treffend gekennzeichnet, daß zumeist kein Zweifel an ihrer Art möglich ist. Man suche diese Abwechslung an Mschatta und wird überrascht finden, daß dafür ein gattungsloser Durchschnittstypus »Vogel« getreten ist, halb Perl- oder Rebhuhn, halb Taube. Nur ein einziges Feld D macht eine Ausnahme. Das gleiche gilt auch für die Tierdarstellungen. Greif und Löwe kehren ständig wieder. Sonst ist je einmal ein Drache (D), ein Zebu (E) und ein Kentaur (F) gegeben, an untergeordneter Stelle Hase und Fuchs. Immerhin ist diese Reihe reicher als die der Vögel, und es ist zum mindesten kein Schema F genommen. Aber was bedeutet diese

---

[1]) Näheres in meinem Kataloge Koptische Kunst S. 198f.

[2]) Vgl. auch meinen Katalog Koptische Kunst S. 200.

[3]) Vgl. dazu Gayet, L'art persan S. 111.

[4]) Vgl. die Publikationen von Gayet, Crum und Botti (Bessarione).

[5]) So in Dendera. Vgl. meinen Katalog Koptische Kunst S. 29f. und einzelne Architekturstücke bei Lyons-Garstin, A report on the island of Philæ Taf. 64f.

Auswahl neben dem Reichtum z. B. der Maximianskathedra, wo außer dem Löwen noch vorkommen: Antilope, Bär, Hase, Hirsch, Hund, Reh, Rind, Schaf, Widder und Ziege. Freilich ist an Mschatta im Gegensatz zu jenem Elfenbeinthron die erwähnte scharfe Trennung eingetreten, daß in den oberen Einrollungen nur Vögel, Vierfüßler nur ausnahmsweise unmittelbar neben den Begleitern der Vase vorkommen. In der Weinranke des armenischen Mosaiks vor dem Damaskustor und zur Krönung der Kanonesbogen im mesopotamischen Rabbula sind überhaupt ausschließlich Vögel verwendet. Doch stehen in letzterer Handschrift Tiere neben den Säulenbasen, d. h. unter den evangelischen Szenen: Hirsch und Reh, Steinbock und Schaf, außerdem Pflanzen und einmal ein Füllhorn.

Die Vase [1]) mit den symmetrisch angeordneten Tieren ist der hellenistische Ersatz für das gleiche altmesopotamische Motiv mit dem Lebensbaum, und es fragt sich, ob die Weinrebe, die der Vase entspringt, ursprünglich nicht ebenfalls symbolische Bedeutung hat.[2]) Nach Studniczka wurde sie seit jeher sepulkral verwandt, das Motiv mit der Vase findet sich vorwiegend auf Grabsteinen.[3]) In der Zeit, der Mschatta angehört, wird die Weinranke jedenfalls bereits ganz allgemein dekorativ verwendet. Die christliche Kunst gibt ihr indes wieder, anknüpfend wohl an die vorantike Tradition des Orients und im Anschluß an das Evangelium, symbolischen Beigeschmack. Beachtenswert wäre noch, daß die Traube zumeist längliche Form hat.

Gruppe 1. Dreieck A bis C mit Horizontalstreifen

Dreieck A. Das Muster des Streifens, Kreise untereinander und mit den Grenzstegen oben und unten verknotet — der Liber pontificalis nennt sie rotae siricae — ist typisch für sassandische bzw. syrische von Persien abhängige Seidenstoffe. Es wird von ihnen geradezu ausschließlich angewendet,[4]) kommt auf sassanidischen Metallvasen wie im Schatz von Nagy-Szent-Miklós [5]) und S. Maurice d'Agaune [6]) vor und ist auch in die früharabische Kunst übergegangen. So zeigt es u. a. eine Elfenbeinbüchse des Louvre, die 969/70 in Cordoba entstanden ist [7]), eine Silbervase der Sammlung Stroganov in Rom und die ebenfalls im Gebiete des Islam entstandenen Deckel des Psalters der Melisenda, der Tochter Balduins II. und Gemahlin Folcos von Jerusalem (1131 bis 1141.[8]) Mit diesem Muster geschmückte Pallia »quae misit, ut puto, torvus Arabs« beschreibt in karolingischer Zeit Theodulf.[9]) Das Muster dürfte wie die Flächenfüllung mit Zickzack mesopotamisch-iranischen Ursprungs und von da aus u. a. im Wege der Pavimentmosaiken und Stoffe nach dem Westen vorgedrungen sein. Da auch der Schmuck der Kreisbänder von Dreieck A mit einer Folge kreisrunder Knöpfe

[1]) Es wird zu untersuchen sein, ob unter den verschiedenen in Mschatta dargestellten Vasenformen neben hellenistischen nicht auch persische Typen vorkommen. Der rechte Flügel scheint mir auch hierin eigenartiger.

[2]) Für die Vase wäre auf ein ähnliches Gefäß im jüdischen Tempelschatz hinzuweisen. Garrucci 126, 2; Perrot et Chipiez IV, S. 293.

[3]) Studniczka, Tropaeum Trajani S. 103.

[4]) Man schlage welches Werk immer über die ältesten Seidenstoffe auf. Vgl. dieses Jahrbuch 1903, S. 159 und die dort in den Anmerkungen gegebene Literatur.

[5]) Hampel, Der Goldfund S. 9f.

[6]) Aubert, Trésor Taf. 21 u. 22.

[7]) Abbildung Gayet, L'art persan S. 237.

[8]) Abbildung und Literatur bei Kraus, Gesch. I, S. 580/581.

[9]) Carm. 18 v. 211. Vgl. Schlosser, Schriftquellen S. 464, Nr. 1079.

auf den Seidenstoffen [1]) typisch wiederkehrt, dürfte diese Art Musterung uralt sein. In Syrien findet sich die Bandverschlingung in Kreisen samt dem Knopfmuster an einem Türsturz des VI. Jahrhunderts in Behio, einem Orte des nordsyrisch-antiochenischen Gebietes.[2]) Die Kreise stehen da in zwei Reihen übereinander und sind mit Rosetten und Kreuzen gefüllt. Einzelne Kreise mit der Knopfreihe, wie sie Dreieck A in den Ecken über dem unteren Streifen eingefügt zeigt, kommen in Nordsyrien häufiger vor,[3]) u. a. auch an einem Hause in Kokanaja, das den Namen des Architekten Domnos trägt und vom Jahre 431 datiert ist.[4])

Eigenartig ist, wie sich der Künstler bei Dreieck A den räumlichen Zusammenhang des geometrischen Musters mit der Rankenfüllung denkt. Die Rebe zweigt zwar gewöhnlich von den Kreisen ab, läuft aber bisweilen auch über diese hinweg; einmal übersetzt der Kreis einen Vogel, so daß dieser mit dem Kopf den Zwickel, mit dem Leib den Kreis füllt. Auch ist zu erwähnen, daß nicht streng an der Weinranke festgehalten wird; in der rechten unteren Ecke liegt eine gesprengte Palmette und auch sonst merkt man z. B. in den Kreisen neben der Hauptrosette Palmettenansätze.

Ganz außergewöhnlich ist die Füllung der Dreieckspitze mit einer Mischbildung von Tierleib und Menschenkopf. Antike Ableitung läge nahe, wenn diese Sphinx oder Gorgo nicht eine spitze, kapuzenartige Mütze trüge (Taf. IX sind alle Details deutlich sichtbar). Das erinnert an die Kopfbedeckung des babylonischen Königs Merodachbaladan auf dem Grenzstein vom Jahre 714 v. Chr. in den Königlichen Museen.[5]) Auffallend ist freilich, daß der Kopf nicht wie bei den mesopotamischen Sphinxen bärtig ist. Solche bartlose »Gorgonen« finden sich (öfter geflügelt) auch noch in der mittelalterlichen Kunst von Hellas. Die Mütze ist da konisch etwa wie bei palmyrenischen Büsten, aber horizontal gestreift. Mehrere Beispiele im Zentralmuseum und vor allem an der alten Metropolis in Athen.[6]) Andere Beispiele in Ägina, Liatani, Hosios Lukas. Der persische Ursprung ist auch da häufig durch die Umgebung unzweideutig.[7]) Ähnlich an einem Kapitell der im Jahre 1003 begonnenen Kirche von Kutaïs in Georgien, das ich Fig. 86 abbilde. Die Gorgo oder Sphinx befindet sich in den Klauen eines Greifen; sie entbehrt der Mütze und hat neben dem Kopf herabhängend Lockenmassen. Nach meiner Erfahrung sind Motive, die gleichzeitig in der Mittelmeerkunst und in Grusinien-


Abb. 86. Kutaïs, Kathedrale: Kapitell

[1]) Vgl. dieses Jahrbuch 1903, S. 169; Cahier et Martin, Mélanges III, Taf. XIV, II, Taf. X; Dreger Taf. 37a, 38b, 42, 54.

[2]) Vogüé Taf. 137.

[3]) Vgl. die Zusammenstellung bei Butler S. 33.

[4]) Vogüé Taf. 99 und S. 121.

[5]) Abbildung bei Bezold, Ninive und Babylon S. 63.

[6]) Letztere abgebildet bei Rivoira, Le origini della architettura lombarda S. 205 206.

[7]) Ich bin noch nicht dazu gekommen, diese Dinge im Zusammenhange zu veröffentlichen.

Armenien vorkommen, zumeist persischen bzw. mesopotamischen Ursprunges. Diese Herleitung wird bestätigt durch einen arabischen Stoff, der in Sechspaßrosetten die Sphinx mit der Mütze wie die hellenischen Beispiele zeigt.[1])

Dreieck B. Im unteren Streifen eine Ranke, die sich ganz aus ineinandergeschobenen Füllhörnern zusammenzusetzen scheint. Das Motiv wird wohl eine Entstellung bedeuten und zurückgehen auf die vollständig mit Akanthus überwucherte Ranke, wie sie auf der Langseite des in Ägypten entstandenen Porphyrsarkophages der Konstantina (gest. 354) im Vatikan[2]) und z. B. auch in den syrisch-persischen Mosaiken der Ḳubbet eṣ-Ṣachra in Jerusalem vorkommt.[3]) Möglich ist jedoch auch, daß in B wirklich Füllhörner dargestellt sein sollen; sie kommen in der frühchristlichen Kunst des Ostens häufig im Zusammenhang mit der Ranke vor. So an dem 585 datierten Türsturz der Kirche Chirbet Tēzīn in Nordsyrien, wie man S. 250 Abb. 32 sehen kann,[4]) und an einem von den Bewohnern des Deir er Rife bei Assiut wieder verbauten Architrav. Abb. 87 gibt dieses besonders charakteristische Stück: es zeigt T-förmig gesprengte Palmetten von Akanthusschnitt mit den Füllhörnern in die Bewegung einer fortlaufenden Ranke gebracht. Als Füllungen sind Tiere und Vögel verwendet. Sehr häufig ist das Füllhornmotiv dann an altbyzantinischen, nach dem Prinzip des Tiefendunkels gearbeiteten Kämpferkapitellen in Parenzo, Ravenna, an den Friesen der Ruine von Philippi,[5]) alle aus dem VI. Jahrhundert, wie das Areobindusdiptychon vom Jahre 506 in Lucca, das zwei gekreuzte Füllhörner zeigt, aus denen Ranken hervorwachsen. Ähnlich finden sich ein paar Füllhörner schon auf einer parthischen Münze Phraates' IV. um Christi Geburt. Das Motiv ist wohl von der Diadochenkunst allgemein im Orient eingeführt.

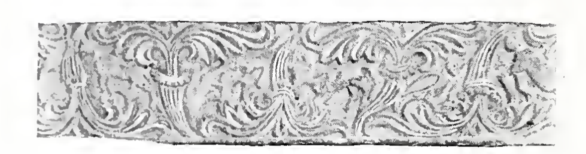


Abb. 87. Deir er Rife (Oberägypten), Architrav

Das eigenartige Detail der drei das Hervorwachsen der Ranke aus der Vase maskierenden Pinienzapfen ist auf mesopotámisch-syrischem Boden nichts Unerklärliches. Der Pinienzapfen gehört dort von alters her zu den beliebtesten Symbolen,[6]) davon war bereits oben S. 292f. ausführlich die Rede.

Dreieck C. Im unteren Streifen wiederholt sich das Muster von A aber verdoppelt, so daß zwei Kreisfolgen sich durchsetzen. Dadurch entstehen beiderseits vier Spitzovale, die abwechselnd durch Rosetten und Vögel gefüllt sind. Was an Zwickeln übrigblieb, ist nur um die Vögel herum durch die Weinrebe, sonst ausschließlich durch gesprengte Palmetten und kleine Zweiblätter gefüllt. — Beachtenswert scheint mir die Tatsache, daß die Füllung über dem Streifen, rechts von der Rosette, ähnlich wie bei A durch Einfügung eines kleinen Kreises besorgt wird, gegenüber aber der Rebstamm unvermittelt aufsteigt. Diese Gleichgültigkeit in der symmetrischen Anordnung erinnert an bekannte Beispiele auf orientalischen Teppichen.

---

[1]) Schlumberger, L'Épopée byz. II, S. 337, nach Cahier et Martin, Mélanges II Taf. 38.

[2]) Orient oder Rom S. 78f. Es sei daran erinnert, daß auch das Nebeneinander solcher Einrollungen mit dem frei aufwachsenden Rebenstamm im oberen Teil des Dreieckes B eine Parallele auf diesem Sarkophage findet; dort ist der Rebenstamm auf die Schmalseite verlegt.

[3]) Vogüé, Le temple de Jérusalem Taf. XXIII. Vgl. unten Abb. 91 S. 319.

[4]) Butler S. 215.

[5]) Byz. Zeitschrift XI (1902), S. 487 Taf. III.

[6]) Römische Mitteilungen XVIII (1903), S. 185f.

Für das Muster der sich fortlaufend durchsetzenden Kreise kann ich eine Parallele aus frühqarabischer Zeit im Kaiser Friedrich-Museum selbst beibringen. Es ist ein Brett[1]), das ich in Kairo erwarb (Abb. 88) und das wahrscheinlich von den Ṭulūnidenfriedhöfen stammt. Am oberen Rande läuft unter dem Zickzack die gegen das Christentum gerichtete Sure 112 in kufischer Schrift hin, die beiden ersten Worte fehlen. Der Ornamentstreifen darunter ist nur zum Teil erhalten, er endet unten mit einer schrägen Fuge; noch stecken hier vier Holznägel, die ihn mit dem Unterteil hätten verbinden sollen. Man sieht in der Mitte ein Quadrat ausgespart, in das um eine Rosette die durcheinandergesteckten Dreiecke in einem Kreise erscheinen, und zu beiden Seiten unser Muster. Es wird gebildet von flachen Streifen, die mit einer Perlschnur, also ähnlich Dreieck A, gestanzt sind. Die Folie bildet statt des Weinlaubes eine Rautenmusterung in Kerbschnitt. Die Kreise sind untereinander nicht verknotet.



Abb. 88. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
Brett mit kufischer Inschrift

Gruppe 2. Dreieck D bis L mit Tieren neben der Mitte

Dreieck D. Dieses erste, die neue Serie eröffnende Feld ist zugleich weitaus das interessanteste derselben. Zwar kommt hier dreimal der »Greif« vor, aber wie es scheint, jedesmal mit anderem Kopf: links von der Vase mit Luchsohren, links darüber mit Löwenkopf, rechts unten allein mit dem Schnabel. Ob diese Verschiedenheit ohne tiefere Bedeutung, ein Spiel ist? Wichtiger ist vorläufig, daß rechts neben der Vase eine spezifisch persisch-sassanidische Tierbildung, ich möchte sie »Drache« nennen, gegeben ist. Der geflügelte Löwen(?)vorderleib endet in einen Schwanz, der durchaus identisch ist mit demjenigen des Truthahns oder Pfaues, der in der Einrollung ganz links erscheint. Bezeichnend für den mesopotamisch-iranischen Ursprung des Motivs ist auch, daß der Oberschenkel von einem Bogen umzogen und mit Haarkugeln gefüllt ist, ebenso daß quer über den Leib ein Band von gebohrten Knöpfen hinläuft. Solche Drachen kehren wieder auf sassanidischen Seidenstoffen und haben ihre monumentale Parallele an dem Gewande Chosraus' II. (gest. 628) am Tāg-i-Bostan.[2]) Hier findet sich auch die Rahmung des Oberschenkels. Das Band aber begrenzt den Flügel des Drachen auf erhaltenen Seidenstoffen, wie demjenigen bei Cahier et Martin, Mélanges III, Taf. XIV, der vielleicht identisch ist — jedenfalls nach den Farben — mit einem Stück des Victoria and Albert Museums.[3]) Jüngere Beispiele bei

[1]) Nr. 333 meines Inventars, 76,5 cm lang, links 18,4 cm, rechts 19 cm breit, 1,6 cm dick. Ein zweites ähnliches Stück, 63 cm lang, im Arabischen Museum in Kairo oder im Kunstgewerbemuseum in Budapest. Den Mittelkreis füllen drei durcheinandergesteckte, an den Enden abgerundete Rechteckbänder.

[2]) Eine Detailaufnahme nach Sarre bei Lessing, Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Lief. IV, Taf. 17. Vgl. Allan S. Cole, Ornament on European silks S. 30, Fig. 2 nach Flandin et Coste, Voyage en Perse I, Taf. VIII. Dreger, Europäische Weberei Taf. 38.

[3]) Vgl. dazu auch Kunst und Kunsthandwerk II (1899), S. 331 (nach Cole).

Schlumberger, L'épopée byz. II, S. 33, Errera, Collection d'anciennes étoffes S. 2, Nr. 3 und José Pascó, Cat. de la Collection de D. Francisco Miquel y Badia (Dreger 37, b). Diese Form eines Flügeltieres mit Vogelschwanz ist nicht erst von den Sassaniden oder Parthern im Anschluß an den griechischen Hippokampen geschaffen,[1]) sondern altmesopotamische Überlieferung. Der Drache findet sich außer auf Seidenstoffen auch auf einer Silberschüssel der Ermitage[2]) und in zwei Reliefs, die ich 1889 bei einem Antiquar im Koska Sokaghy in Konstantinopel sah und die sich jetzt im Kaiserlichen Ottomanischen Museum befinden. Sie dürften wohl seldschukischen Ursprunges sein und aus Kleinasien stammen. Ich bilde einen dieser beiden im Gegensinn völlig übereinstimmenden Drachen hier ab (Abb. 89), weil daran, wenn auch anders gelegt, die über den Leib laufende gebohrte Knopfreihe wiederkehrt. Auch scheint die Bildung des Schwanzes beachtenswert: ist er in Mschatta wie der des Pfauen in demselben Dreieck gegeben, so an dem Relief des Museums in Konstantinopel, scheint es, in Nachahmung von Pfauenfedern.



Abb. 89. Konstantinopel, Kais. Ottom. Museum Drachenrelief

Das Dreieck D enthält, wenn auch an nebensächlicher Stelle, noch zwei Vierfüßler; links zu Füßen der Vase einen Hasen, rechts einen Fuchs. Ersterer, in der christlichen Kunst beliebt, findet sich schon in althittitischen Denkmälern Nordsyriens[3]) wie auf einer halborientalischen schwarzfigurigen Vase.[4]) Der Fuchs kommt in dem auf orientalische Quellen zurückgehenden Physiologus vor. Ähnlich der Pfau, der vom Orient aus wohl in allen Kunstkreisen heimisch geworden ist. Über der Rosette erscheint ein Reiher. Ich möchte für ihn als Analogie lediglich verweisen auf den Halsschmuck eines der Krüge von Nagy-Szent-Miklós. (Hampel, Der Goldfund S. 20/21.)

Dreieck E. An der Vase stehen sich Löwe und Zebu gegenüber. Der Buckelochse ist noch einmal im Zusammenhange mit der im Tiefendunkel komponierten Weinranke nachzuweisen: auf einer der beiden Säulentrommeln im Kaiserlichen Ottomanischen Museum, von denen S. 300 die Rede war.[5]) Seine Heimat ist Indien.[6]) Sehr häufig ist er dann auf Gemmen parthischer oder neupersischer Herkunft,[7]) zwei von ihnen tragen Pehlewi-Inschriften.[8]) Auch die Kombination mit dem Löwen findet

[1]) Vgl. Dreger, a. a. O. S. 37.
[2]) Kondakof et Tolstoi, Antiquités de la Russie mérid. S. 428.
[3]) Perrot et Chipiez IV, S. 494/495.
[4]) Riegl, Stilfragen S. 206.
[5]) Abbildung Byz. Zeitschrift I, Taf. I.
[6]) Vgl. Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen III, 48.
[7]) Ebenda XVIII, 58, XXI, 14.
[8]) Ebenda XVIII, 60/61.

sich auf solchen Gemmen [1]) und auf dem Pehlewi-Hemisphäroid [2]), allerdings in Form des Kampfes. Die Gegenüberstellung zu seiten einer Vase begegnet merkwürdig früh auf dem phrygischen Grabe von Kumbet aus der Zeit des Überganges von rein orientalischen zu griechischen Formen.[3]) Als ein Zeichen altorientalischer Tradition ist das Zebu dann auch noch auf Münzen der kleinasiatischen Städte Ankyra, Eumenia, Kibyra [4]) und Magnesia [5]) zu sehen. In der Großplastik kommt es nur noch einmal in einem Relief des Theaters von Äzani vor.[6]) Würde sich für Mschatta persischer Ursprung ergeben, so hätte die Einführung des Buckelochsen ebensowenig Auffälliges wie die des Drachen. An sich käme nach den kleinasiatischen Beispielen und den Säulentrommeln im Ottomanischen Museum die Möglichkeit antiker Übermittelung nicht außer Betracht. Das Zebu findet sich übrigens auch unter den Tieren, welche den Türsturz des Ḳaṣr il abjaḍ (vgl. oben S. 226) schmücken. Vogüé [7]) hielt diese Ornamente für gassanidisch. Darüber unten mehr.

Dreieck F. Zu seiten der Vase links der Greif, der sich links darüber nochmals wiederholt,[8]) und ein Kentaur. Bezüglich des letzteren, der ja außer Zweifel setzt, daß diese Dreieckfüllungen auch mit der Antike unmittelbar Berührung haben, möchte ich an die auffallende Tatsache erinnern, daß eine Zusammenstellung aller Orpheusdarstellungen gezeigt hat, wie sehr gerade in Syrien bzw. Ägypten Kombinationen mit dem Kentauren beliebt gewesen sein müssen. Denn gerade hier scheint der geläufige Typus, daß Orpheus außer von den Tieren auch noch von dem Kentauren und Pan begleitet wird.[9])

Dreieck G zeigt zwei Löwen und rechts darüber, scheint es, einen Hasen; Dreieck H wieder zwei Löwen; Dreieck I Löwe und Greif kombiniert und in den Ecken links einen Hasen(?), rechts einen Löwen.

Dreieck J, das erste Feld ohne Vase, hat außer den beiden von der Mitte abgekehrten Tieren (Löwe und Pferd?) eine interessante Neuerung aufzuweisen, die wie der Kentaur in das Gebiet zweifellos antiker Motive gehört. In die Eckeinrollungen unten sind Knaben komponiert, nackt, mit der Weinlese beschäftigt. Das erinnert wieder an den Costanza-Sarkophag vom Jahre 354 etwa, doch fehlen den Knaben freilich die Flügel. Der eine rechts, besser erhalten, trägt nach rechts gewandt in den vorgestreckten Händen ein Gefäß mit Trauben; der andere links, fast zerstört, schreitet nach rechts aus, wendet sich aber zurück und scheint in der Rechten einen Stab zu halten. Die Linke ist gesenkt. Die Körperformen sind ähnlich manieriert behandelt wie auf dem koptischen Giebel mit den beiden ebenfalls nackten und ungeflügelten Knaben, die das Siegeskreuz emporheben.[10]) Die nächsten Analogien wird man allerdings in den Knaben finden, die in den Ranken der beiden Bakchostafeln der Domkanzel

---

[1]) Vgl. Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen XIV, 36, XVIII, 59.

[2]) Layard, Mithra Taf. 15, 22.

[3]) Perrot et Chipiez V, S. 152.

[4]) Mionnet, Médailles grecques et romaines Bd. IV, S. 219, 293 und 28, Suppl. VII, S. 533.

[5]) Imhoof-Blumer und Keller, a. a. O. III, 46/47.

[6]) Le Bas, Voyage archéologique, Architecture, Folio, Taf. 14.

[7]) La Syrie centrale Taf. 24. Vgl. Oppenheim, Vom Mittelmeer I, S. 105.

[8]) Darunter ein Vierfüßler, zerstört.

[9]) Vgl. die Belege in meinem Aufsatze: Das neugefundene Orpheusmosaik in Jerusalem, Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins XXIV, S. 143f.

[10]) Orient oder Rom S. 134. Katalog Koptische Kunst S. 29.

zu Aachen spielen.[1]) Manche werden sich vielleicht jetzt angesichts Mschattas entschließen, den orientalischen Ursprung der Aachener Reliefs anzuerkennen.

Die beiden halben Dreiecke K und L neben dem Portal sind merkwürdig ungleich komponiert. Links (K) stehen sich wie in einem vollständigen Dreieck Löwe und Greif gegenüber, die Zweige entspringen ausnahmsweise wie bei dem hängenden Dreieck B-C aus Akanthuswurzelblättern; rechts dagegen erscheint neben dem Türpfosten eine Vase, an der ein Löwe sitzt. Auch hier neben der Vase eine Art Akanthusblatt und über derselben Weinlaub palmettenartig umgebildet.

Gruppe 3. Dreieck M bis T ohne Tiere

Diese Gruppe fällt sofort allen früheren gegenüber dadurch auf, daß nicht nur die hellen Massen der Tiere und Vögel fehlen, sondern auch die Ranke selbst feingliedriger behandelt ist. Der Stamm setzt nicht dick an und verjüngt sich dann, sondern verläuft ganz gleichmäßig dünn und ist überdies, um nicht gerundet im Licht zu wirken, zweistreifig. Auch sind die Einrollungen nicht im untersten Teil groß und darüber kleiner, sondern eher umgekehrt. Ferner bemerkt man, daß in die Hauptkreise gern kleinere zu zweien oder dreien gelegt, die Blätter zumeist nur dreilappig und womöglich bis auf den Stiel eingeschnitten sind — kurz alles getan ist, um die Lichtwirkung möglichst zu zerstreuen. Dementsprechend ist natürlich auch das Tiefendunkel stärker als früher zersplittert. Auf die Spitze getrieben ist diese auf die Wirkung eines kleinen Streumusters gerichtete Tendenz gleich in Dreieck M dadurch, daß selbst die Vase nicht als helle Fläche wirkt, sondern wie eine große Traube behandelt ist. Man erkennt in M auch schon die Neigung zu Formen, die nichts mit der Weinranke zu tun haben. So ist in der Einrollung links neben der Vase ein Blatt wie eine Rosette behandelt, und es laufen auch sonst Ansätze am Stiel oder Endigungen von Winden unter, die eher wie Teile gesprengter Palmetten aussehen. Die Einrollungen legen sich auch nicht in gleichmäßigem Linienfluß auseinander, sondern zweigen unorganisch, die folgende Einrollung innen statt außen an der vorhergehenden ansetzend, voneinander ab. Dreieck N zeigt die Vase zwar wieder in der Fläche, aber die Rankenzüge sind hier noch weniger deutlich als bei M.

Mit Dreieck O (Taf. X) tritt eine ganz neue Art von Motiven auf. Die Mitte bildet ein schräg gestreifter Stamm, der unter der Rosette so eigenartig endet, daß es schwer wird, diese Krönung zu beschreiben. Auf eine horizontale Abbindung folgt in der Vertikale eine Doppelvolute und zwei Zwiebelformen übereinander,[2]) an die seitlich Flügel ansetzen. Sie rollen sich nach innen ein und zeigen am Ansatz runde Bossen. Die Voluten unter ihnen erinnern an das sassanidische Motiv der Steinbockhörner. Für das Ganze vermag ich eine Parallele zunächst nur an einem Denkmal in Nordafrika, dem Mimbar der Moschee von Kairuan, nachzuweisen, von dem unten noch im Zusammenhange zu reden sein wird. In einem seiner zahlreichen in Holz geschnitzten Felder sieht man (Abb. 90)[3]) einen dünnen, lotrecht gestreiften Stamm aufragen, der oben ebenfalls in eine Krönung mit Flügeln endet. Doch ist die Bildung im einzelnen anders. Die Flügel bilden sich nach außen in Dreiblätter, nach innen in gesprengte Halbpalmetten um und entsenden zwei Pinienzapfen nach einem mittleren dritten, der über sich eine

[1]) Vgl. Hell. und Kopt. Kunst in Alexandria S. 55 f. und Der Dom zu Aachen S. 12.

[2]) Vgl. dazu die sassanidische Münze Rawlinson, The seventh great orient. monarchy S. 491.

[3]) Nach Saladin, La mosquée de Sidi Okba à Kairouan Taf. XXVII.

Kugel hat.[1]) Daß Trauben gemeint sein könnten, belegt die Rankenfüllung neben dem Stamm, wo ähnliche lange Zapfen mit Blättern wechseln, auf denen Knollen aufliegen. In einem andern Felde sind für die Krone richtige Flügel, allerdings auch mit Palmettenansatz für die Mittelrippe genommen. Dieser Mimbar wurde im Jahre 894 n. Chr. aus Bagdad bezogen. Ich komme noch darauf zurück.

Etwas jünger sind ähnliche Motive im Tambour der Kuppel des Felsendomes in Jerusalem. Sie gehören einer Restauration aus dem Jahre 1027 n. Chr. an. Wir sehen (Abb. 91)[2]) den mittleren Stamm in Bandverschlingungen aufsteigen und oben das krönende Flügelmotiv. Das Ganze nähert sich, wenn auch nicht in dem Kandelabermotiv selbst, so doch in seiner Einführung mehr als die Schnitzerei des Mimbars der Fassade von Mschatta: der Stamm entspringt einer Vase und wird umgeben von Ranken aus ineinandergesteckten Akanthusblättern, die in Trauben und Rosetten endigen. Es wird über diese Mosaiken später noch zu reden sein. Hier sei weiter verwiesen auf eine sassanidische Vase[3]), die zwischen aufspringenden Löwen das Kandelabermotiv in einer merkwürdigen Umbildung zeigt. Man wird finden, daß auch da die krönenden Blätter die flügelartige Schweifung zeigen. Ebenso auf dem Krönungsmantel in der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, 1133 in Palermo vollendet, wo der Stamm als der einer Dattelpalme ausgeführt ist.[4])



Abb. 90. Kairuan, Mimbar
Holzgeschnitztes Feld

Das Dreieck O zeigt auch sonst in seinen Weinranken Motive, die wie der Flügelkandelaber als ganz neuartige Gebilde gelten können. So sieht man links am Rande statt eines Weinblattes ein Motiv, das der Kandelaberkrönung verwandt ist. Das Rankenende rollt sich in die beiden Voluten ein. Dazwischen wächst die Doppelzwiebel mit richtigen Federflügeln hervor. Ganz neu scheinbar ist dann eine große Blüte zwischen zwei Einrollungen rechts vom Stamm unten. Man erkennt zwischen den »Flügel«-Enden die Spitze der Zwiebelform. Die Neuerung liegt unten: da erweitern sich die »Flügel« sackartig, legen sich symmetrisch nach beiden Seiten auseinander und werden durch die Einrollungen der Rankenenden getragen. Damit ist ein Gebilde entstanden halb Palmette, halb Flügelkrönung. Vielleicht haben wir hier ein Stück jenes Entwicklungsprozesses vor uns, der zur Entstehung der für die orientalischen Teppiche so charakteristischen »Kelchpalmette« geführt hat.[5])

---

[1]) Das Motiv klingt an die Füllung der Rosetten von Mschatta an. Vgl. oben S. 294.

[2]) Nach de Vogüé, Le temple de Jérusalem Taf. XXIII, 2; vgl. Text S. 86f.

[3]) Dieulafoy V, S. 104, Abb. 95.

[4]) Bock, Kleinodien; Dreger Taf. 68; Kunsthistorische Bilderbogen 46, 5.

[5]) Vgl. Bode in diesem Jahrbuch XIII, S. 134; Sarre ebenda XXV, S. 54; Riegl, Stilfragen S. 341f. Jacobsthal leitet auch sie naturalistisch von den Arazeen her. Vgl. dazu dieses Jahrbuch XXIV S. 157.

Der Einblick, den Mschatta vermittelt, wäre dafür ein ähnlich deutlicher wie jener, den die seidenen Palmettenstoffe für andere originell sassanidische Motive bieten.[1])

Der Typus der »Flügelpalmette«, wie ich ihn nennen möchte, kehrt in den folgenden Dreiecken immer wieder, ist das Leitmotiv, an dem die Eigenart dieser ganzen Ornamentik greifbar wird. Im folgenden Dreieck P, das erst in Berlin nach dem Ergebnis der Ausgrabungen wieder aufgebaut werden konnte, daher in der Publikation Brünnows vollständig fehlt, kehrt sie gleich dreimal wieder. Wir sehen sie (Taf. XI) über den Akanthuswurzelblättern inmitten seitlicher Halbpalmetten und nochmals oben unter der Hauptrosette. Zum drittenmal erscheint sie in dem Rankengeschlinge rechts neben der Mitte. Sie klingt auch sonst überall in diesem Felde an. Man beachte ihre Durchsetzung mit dem Pinienzapfen in der Mitte zwischen den beiden Beispielen in der Vertikalaxe. Das Ornament dieses Dreiecks steckt voll unruhiger Ansätze in der Richtung, das Motiv der Weinranke völlig umzubilden. Bezeichnend ist auch die in Dreieck U wiederkehrende zapfenförmige Bildung der Blätter gleich rechts über den Wurzelblättern aus Akanthus (die man ihrerseits wieder im Schnitt vergleichen möge mit den Ornamenten am Fahnenheiligtum Diokletians in Palmyra. Davon unten.)

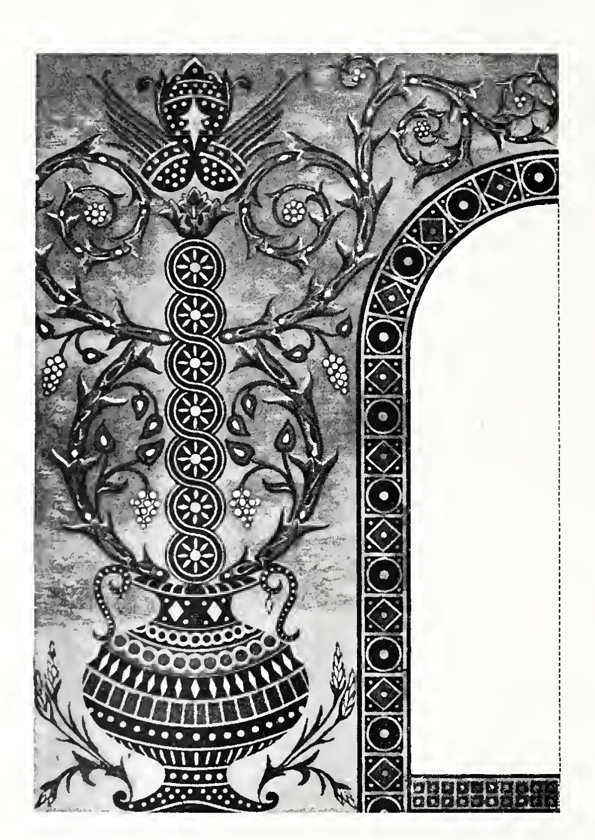


Abb. 91. Jerusalem, Kubbet eṣ-Sachra: Mosaik im Tambur

Dreieck Q war vor der Übertragung in seiner linken Hälfte herabgestürzt und konnte erst in Berlin wieder durch die vor der Fassade aufgelesenen Stücke ergänzt werden. Die Füllung ist hier nur abbozziert, es fehlt alle Detaildurchführung. Doch fällt schon im unfertigen Zustande auf, daß der Rankenstiel fast völlig in dem gleichmäßigen Streumuster verschwindet und seine Entwicklung kaum noch verfolgt werden kann. Die Flügelpalmette findet sich hier nicht.

Dreieck R nähert sich in der Anordnung der Ranke wieder einmal mehr dem linken Flügel. Der Stiel entwickelt sich völlig deutlich und steigt nach der ersten Einrollung neben der Vase symmetrisch in einer Schräge auf. Die Flügelpalmette sitzt ebenso unvermittelt wie in O und P groß und breit etwas neben der Mitte des schrägen Stieles links.

[1]) Vgl. dieses Jahrbuch XXIV, S. 153f.



MSCHATTA-FASSADE

DREIECK O

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN





MSCHATTA-FASSADE

DREIECK P

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN



Dreieck S nähert sich sehr den beiden Dreiecken M und N auch darin, daß die Flügelpalmette fehlt. Die Ranke entspringt keiner Vase, sondern verkümmerten Blättern; das eine rechts durchsetzt sie als Mittelrippe und nimmt ihm so die Spitze weg. Auffallend sind zwei Rosetten, die in den Eckeinrollungen unten erscheinen. Man vergleiche für diese Vorliebe die Kapitelle von Ispahan und am Tāk-i-Bostan.[1])

Dreieck T ist eigenartig gefüllt. In der Mitte unten ist, noch unausgeführt, ein Wurzelblatt angedeutet, dem die Ranken wie die Fangarme eines Tintenfisches radial nach oben entwachsen. Auffallend ist besonders, daß die beiden Hauptarme parallel schräg laufen und der eine zum Teil gefiedert ist. Die Flügelpalmette kommt zweimal symmetrisch über dem Wurzelblatt vor und hat hier seitliche Zusätze, die über die in Dreieck O festgestellte Entwicklung hinausgehen. Was hier gegeben ist, scheint eigentlich bereits die vollentwickelte »Kelchpalmette«. Die Flügelpalmette sitzt nämlich, wenn ich recht sehe, in einer gesprengten Palmette, so daß dadurch das ganze Gebilde ähnlich buschig wird wie auf den orientalischen Teppichen.

b) Die rein persischen Füllungen

Gruppe 4. Die Füllungen der Dreiecke U und V. Was sich in der Folge M bis T vorbereitet hat, in O durch Einführung des Flügelkandelabers und der Flügelpalmette greifbar wurde und in T zur Bildung der buschigen Palmette führte, dabei aber immer noch im Zwange der einmal als Füllung eingeführten Weinranke blieb, das macht sich in den beiden letzten Feldern frei. Der Steinmetz schaltet jetzt nach eigenem Gutdünken. Es ist, als wäre diese Emanzipation unter dem Hinweis auf die drei ersten Felder des linken Flügels, die ja auch allen übrigen gegenüber eigenartig sind, erfolgt.

Das Dreieck U hält noch an der Einteilung der Fläche durch im Sinne der Ranke geschwungene Linien fest; sie sehen allerdings öfter rein geometrisch wie Kreise aus. Was aber ganz fehlt, ist jede Andeutung des Weinblattes; höchstens daß man vereinzelt einmal eine Traube findet. Dagegen ist die an den Stiel krabbenartig ansetzende Winde geblieben, wohl weil sie sich mit Motiven der neuen Ornamentik deckt. In der Mitte steht (Abb. 92) unter der Rosette ein Kandelaber. Er beginnt mit der Flügelpalmette in der gesprengten Palmette; auf ihr steht, mit der Spitze nach unten, ein oben abgerundeter Zapfen, an dessen Seiten Palmettenlappen herabhängen. Dann wiederholt sich die Einheit Flügelpalmette und »Zapfenpalmette«, und es folgt als Krönung, aus einem Knopfkelch entspringend, eine Flügelpalmette zwischen horizontal abzweigenden Ranken, die nach oben kleine Halbpalmetten und neuartige Zapfenblätter, nach unten rechts ein gleiches Blatt, links eine Winde entsenden. Dieser Kandelaber ist nun das stereotype Füllmotiv der Felder U und V, erscheint aber immer leicht variiert. So sieht man ihn gleich dreimal nebeneinander in die beiden Rankenkreise zu seiten des Mittelkandelabers von Dreieck U, und zwar, was erwähnt zu werden verdient, ebensowenig genau vertikal gestellt wie dieser selbst. Von der Ranke zweigen unten in Abständen die drei Palmetteneinrollungen wie horizontalgelegte Achter ab, darauf sitzt immer die Flügelpalmette, dann die Zapfenpalmette, dann wieder eine Flügelpalmette. Wo Platz ist, folgt noch eine Zapfenpalmette. Oben und an den Seiten ranken einzelne Zapfenblätter ab. Auch erscheint die Flügelpalmette zumeist durch die gesprengte Palmette erweitert.

[1]) Davon unten.

Die übrigen Rankeneinrollungen an den Seiten des Dreiecks zeigen immer dieselben Motive einzeln oder paarweise. Gehen wir einmal den linken Rand durch. In dem großen Kreis schneiden sich zwei kleinere Kreise: der eine links zeigt, etwas zerstört, die Flügelpalmette durch Palmettenranken erweitert, links mit zwei birnfömigen Schrägansätzen neben der oberen Zapfenpalmette, die die Spitze nach aufwärts richtet. Unten erscheint eine Art Rosettenblüte zwischen Zapfenblättern. An dieser Stelle könnte die Frage auftauchen, ob die Zapfenblätter nicht unausgearbeitete Trauben sind, weil rechts der Zapfen als Traube gegeben ist. Man wird sich jedoch von Feld M her

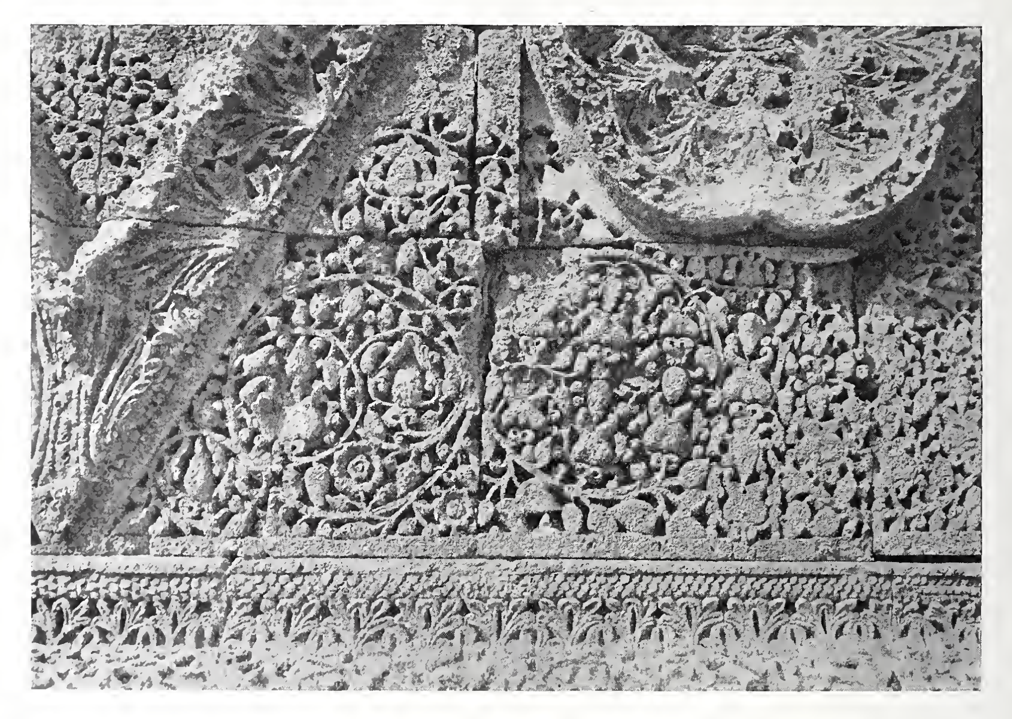


Abb. 92. Mschatta-Fassade, Ornament des Dreiecks U

erinnern, daß dort die Vase traubenartig gerauht war, und hat unmittelbar über der Stelle, von der ich eben rede, in der Füllung des zweiten kleinen Kreises den Beweis, daß der Steinmetz in der Tat auch bei Motiven, die in der Form mit der Traube verwechselt werden könnten, nicht diese geben will, sondern die Fläche nur rauht, um Varianten zu erzielen.[1]) So erscheint in dem kleinen Kreise eine Zapfenpalmette, deren Mittelteil die Spitze nach oben kehrt und gerauht ist. Man sehe das Motiv genauer an: beiderseits sind Palmettenranken gegeben, die den Zapfen in Herzform umschließen. Die Spitze der unteren nach innen gekehrten Halbpalmette setzt sich unmittelbar um in die obere, die nach außen gerichtet ist und auf der linken Seite wieder durch den birnförmigen Ansatz erweitert erscheint. Das ganze Motiv wiederholt sich im Felde U noch dreimal, immer etwas variiert, oben und in den Ecken unten.

[1]) Eher noch könnte an den Pinienzapfen gedacht werden.

Daneben wäre noch zu bemerken, daß rechts unten wie schon in P schwere Zweige mit Zapfenblättern verwendet sind und als Füllung neben Flügelpalmette und Rosette einmal etwas wie ein aufrechtstehender Zapfen erscheint, der die Spitze nach rechts herüberlegt, also zu dem umgebildet ist, was ich auf den Seidenstoffen den Palmettenwipfel genannt habe.[1])

Dreieck V. Ich muß den Leser um Geduld bitten und auch hier pedantisch auf die genaueste Kenntnisnahme jeder Einzelheit dringen. Möchte wachsendes Interesse an dieser sonderbaren Gestaltenwelt die Frucht der Plage sein. In Dreieck V

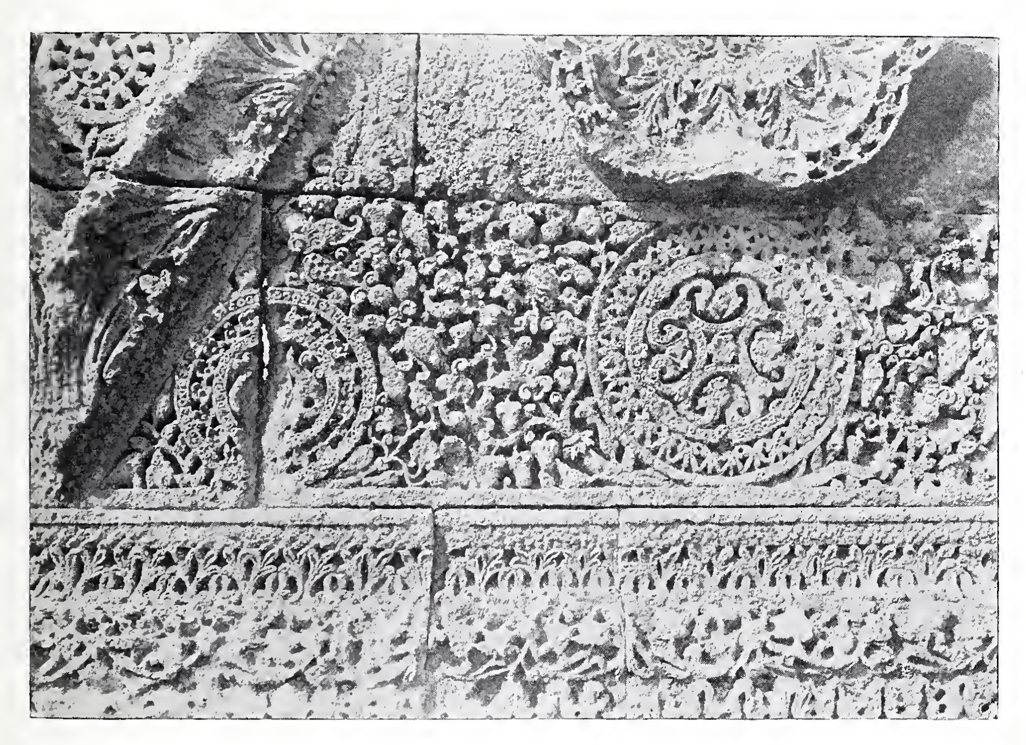


Abb. 93. Mschatta-Fassade, Ornament des Dreiecks V

sind drei Scheiben ohne Verbindung eingeführt. Die größere (Abb. 93) in der Mitte hat einen durch ein Palmettenband getrennten Doppelrand, dessen innere Leiste mit acht Rosetten auf einem Bande gebohrter Knöpfe geschmückt ist. Als Füllung des Mittelfeldes erscheint ein gleicharmiges Diagonalkreuz[2]), gebildet aus jenen Bogenzinnen (Pelten), von denen oben S. 277f. die Rede war. Sie zeigen ebenfalls das Knopfband mit Rosetten und bilden sich an den Enden zu verbindenden Palmettenmotiven um, während die Mitte eine Rosette füllt. Will man ein älteres Beispiel verwandter Anwendung des Peltenmotivs, so greife man zurück auf die durch die deutschen Ausgrabungen in Babylon zutage gekommene Wand am Thronsaal Nebukadnezars, die,

[1]) Vgl. d. Jahrbuch XXIV, S. 157. Dort sind auch Jakobsthals Ansichten erwähnt.

[2]) Vgl. für das Motiv im allgemeinen einen Seidenstoff mit persischen Motiven im Louvre. Cahier et Martin, Mél. d'arch. IV, Taf. XXIII.

ganz mit Ornamenten bedeckt, als obere Leiste eine »Palmettenranke« zeigt, wobei Bogenzinnen horizontal fortlaufend so zusammengestellt sind, daß sie wie in unserem Dreiecke Rauten bilden, die untereinander, statt wie hier durch Rosetten, durch zwei Streifen abgebunden sind.[1])

Die beiden seitlichen Kreise zeigen in dem Doppelrande mit gebohrten Knöpfen und Vierpaßrosetten dazwischen sehr verschiedene Füllungen. Die linke war besonders interessant, ist aber leider halb zerstört; so viel aber läßt sich noch erkennen, daß hier eine ganz eigenartige Variante der Flügelpalmette vorlag: der mittlere Zapfen kehrt die Spitze nach oben und sitzt auf je einem Palmettenlappen unten, so daß eine Art heraldischer Lilie entsteht. Die Flügel sind nicht nur im Umriß gegeben, sondern wirklich mit allen Federn durchmodelliert und haben die charakteristischen Palmettenwinden als Ansätze. In dem Kreise rechts sind wie in der Spitze des hängenden Dreiecks U-V Rankenmotive zusammengestellt.

Das größte Interesse verdient die Füllung des Grundes zwischen diesen Dreiecken. Da wachsen unter dem Mittelkreis starke Stämme hervor, die, durch einen Kelch abgebunden, sich in drei Zweige gabeln. Jeder dieser Zweige nun bildet einen jener Kandelaber, die wir schon in Dreieck U kennen lernten, nur ist hier in V merkwürdigerweise die Flügelpalmette ganz ausgeschlossen. Die drei Kandelaber wachsen in drei Schrägen parallel nebeneinander auf; ich betrachte zunächst den mittleren links. Da sitzen über dem Spiralkelch zwei Flügel, dann die Zapfenpalmette, dann wieder zwei Flügel, die — das ist das charakteristisch neue Motiv dieses Dreiecks — eine Kugel in die Mitte nehmen, dann folgt wieder der Zapfen, von dem hier richtige Halbpalmetten herabhängen. Leider endet da die Bearbeitung der Quadern. Daß sich der Kandelaber aber fortgesetzt hätte und wie das zu denken ist, bezeugt der Kandelaber links daneben. Auf das Flügelmotiv mit der Kugel folgt hier die Zapfenpalmette, dann die Kugel mit den Flügeln, dann eine geschuppte Zapfenpalmette. Darüber bricht der Kandelaber nach oben um mit einer Palmette, an die richtige Flügel mit Federn ansetzen. Darüber kommt ein Knollen wie ein Pinienzapfen, und die Spitze bildet eine Zapfenpalmette. Der rechte Zweig ist ähnlich disponiert: Zapfenpalmette und Kugel mit Flügeln, daneben rechts die birnenförmigen Ansätze. Auf der rechten Seite kehrt all das mit Varianten wieder. Ich will mich dabei nicht aufhalten.

Ich trete nun in die Behandlung der Frage nach dem Ursprung dieses eigenartigen Ornamentschaffens ein, indem ich zunächst jenes Motiv herausgreife, das schon in Dreieck O auftauchte, dort die Bildung der »Flügelpalmette« beobachten läßt und zuletzt in Feld V kombiniert mit der Kugel vorkommt: das Flügelpaar.

Der Ursprung des Flügelmotivs

Das oben S. 316 abgebildete Mosaik aus dem Tambour der Kuppel des Felsendomes zu Jerusalem hat de Vogüé Anlaß gegeben, sich über den Ursprung des Flügelmotivs zu äußern.[2]) Er nimmt an, daß es byzantinische Mosaizisten waren, die diese Ornamente im Jahre 1027 ausführten. So sei zu erklären, wie Weinranken und (am Fuß der Vase) Kornähren, die Symbole der Eucharistie, im Schmuck eines islamischen Denkmales auftauchen könnten. Vogüé fährt dann fort: »il n'est pas jusqu'aux ailes qui

[1]) Vgl. die große Farbentafel der Deutschen Orient-Gesellschaft zu deren Mitteilungen Nr. 13 vom Jahre 1901.

[2]) Le temple de Jérusalem S. 87.

ne semblent un souvenir et comme la signature chrétienne du peintre, accoutumé à reproduire sur les coupoles sacrées les représentations mystiques de la divine liturgie; à la tête d'ange que ces ailes auraient dû accompagner, il a substitué une fleur, au corps séraphique, des jeux de compas vides de sens, restant ainsi fidèle au programme qui lui était imposé, et à la secrète protestation de son cœur«. Um zu bekräftigen, daß eine solche Erklärung die allein zulässige sei, merkt Vogüé noch an, daß das arabische Wort für Mosaik phsiphissa (fusaifisā) ebenfalls dem griechischen ψῆφις entlehnt sei.

Der ganzen Ableitung liegt jene Überzeugung zugrunde, die heute so hartnäckig von Gayet und Riegl verfochten wird, daß was die Araber an Kunst besäßen, von der Antike bzw. deren Erben, den Christen, herstamme. Die Kopten und Byzantiner hätten ihnen, wie ja arabische Schriftsteller selbst berichteten, ihre Moscheen gebaut und ihre Paläste geschmückt. Es ist daher für de Vogüé selbstverständlich, daß die Mosaiken der Ḳubbet eṣ-Ṣachra von Christen gearbeitet sein müßten. Das Vorkommen der Flügel wird so zu einem Beweise von prinzipieller Bedeutung. Hätte Vogüé wohl auch so geurteilt, wenn er Mschatta gekannt hätte?



Abb. 94. Kairo, Arabisches Museum: Drei Ornamentbretter mit kufischen Inschriften

Das Flügelmotiv ist persischen Ursprunges. Ich möchte beim Nachweise dieses Satzes wie Vogüé ausgehen von islamischen Beispielen, solchen aber, die wohl kaum in den Verdacht kommen können, von Christen gearbeitet zu sein.

Unter den Neuerwerbungen des Arabischen Museums in Kairo fielen mir 1900/01 in allererster Linie drei Bretter auf, die mit kufischen Inschriften versehen und zusammen 2,02 m lang, 0,32 m breit sind.[1]) Sie haben an den Schmalseiten, wo ein umlaufendes Zickzackmuster den Streifen abschließt (Abb. 94[2])), Nuten mit je drei Löchern, die bezeugen, daß die Bretter ursprünglich an einem Möbel oder als Decke eines Türgewändes od. dgl. verwendet waren. Vielleicht gibt darüber der Koranvers Auskunft, der die Längsränder oben und unten entlang läuft und nach B. Moritz den Ājet el Kursi, den »Thronvers« (Koran II, 217), enthält. Der in der Umrahmung des Zickzacks und zwischen den Inschriften liegende Ornamentstreifen wird wie bei dem oben S. 311 veröffentlichten altarabischen Brett durch Querbänder in rechteckige, fast quadratische Felder geteilt, die, wenn man die Bretter in der richtigen Folge, d. h. die beiden mit den Falzen seitlich, das eine Brett ohne Falze in der Mitte, aufstellt, eine symmetrische Gruppierung zeigen.

[1]) Wenn ich sie hier vorführen kann, so danke ich das dem Entgegenkommen des Museumsdirektors Max Herz-Bey, der mir gestattete, auch die damals noch nicht ausgestellten Erwerbungen aufzunehmen.

[2]) Leider fiel meine Aufnahme recht ungleich aus. Vom mittleren Brett fehlt in der Photographie überdies der ganze linke Teil.

Die beiden Endfelder sind übersponnen mit einem Netz lotrechter Wellenlinien, an die zu je zweien gefiederte Blätter ansetzen, die zusammen mit einem aus der Berührung der Wellen keimenden Lanzettblatte, die Bogenöffnungen füllen. Am oberen Ende, wo die Blätter frei ausranken, zeigt sich deutlich, daß dem Ganzen das Motiv der gesprengten Palmette zugrunde liegt. — Es folgt das trennende Band, bestehend aus zwei schmalen Streifen, die ein mit dem Winkeleisen eingestanztes Grätenornament zeigen und eine Folge horizontal übereinandergelegter Einzelblätter mit gefiedertem Rande begleiten. — In jedem zweiten Felde von beiden Enden sieht man zwei Vogelflügel mit eingerollten Enden diagonal aufragen, unten zusammengefaßt durch zwei sich im Gegensinn einrollende Federn oder Blattwedel, über denen ein zwiebelförmiger Zapfen eine Kugel trägt, die wieder eine fünfblättrige Palmette zur Krönung hat. Sowohl die Flügel wie die Zwiebel und die Kugel sind durch parallele, leicht gewellte Linien, zwischen denen Punktfolgen hinlaufen, belebt.[1]) Der übrigbleibende Grund ist gleichmäßig mit Ranken gefüllt: die untere entspringt unter dem Wurzelblatt, die obere hinter der Kugel; beide rollen sich symmetrisch mit gefiedertem Blattwerk ein, das ähnlich demjenigen der Netzornamente des ersten Feldes gebildet ist und gewöhnlich in einem gefiederten Dreiblatt endet. — Es folgt wieder ein trennender Streifen gleich dem ersten und als drittes Feld von beiden Enden aus ein Nischenmotiv, bestehend aus drei Bogen, auf Viertelbogen ruhend, die ihrerseits wieder von Säulen getragen werden, deren Kapitelle das Zickzackmuster zeigen. Bogen und Säulen sind doppelt: der äußere Streifen zeigt eine Folge durchlochter Knöpfe zwischen Randstegen, der innere ein eigenartiges, zweireihiges Schuppenmotiv. In diesen Nischen erscheint eine Füllung, die lebhaft an diejenige von Dreieck O erinnert. In der Mitte eine Art Baum: der mittlere zweistreifige Stamm rollt sich oben kelchartig ein und trägt ein lanzettförmiges Blatt, an das seitlich kleine gefiederte Blattpaare anschließen; der Zusammenhang mit der Zapfenpalmette ist nicht zu verkennen. An der Wurzel des Stammes entspringen symmetrisch zwei Rankenstile, die sich mit denselben Blattformen einrollen, die wir in den anderen Feldern gesehen haben. Es kommt nur ein langer, gefiederter Wedel hinzu, der in S-Form mit zur Füllung der größeren Einrollung dient. Die oberen Zwickel zeigen das gleiche Baummotiv halbiert, ein deutliches Anzeichen der Neigung, die Dekorationsmotive als Einheiten unendlicher Folgen anzusehen, wie das schon in dem Netzmuster des ersten Feldes sich ankündigte. — Die Füllungen dieser ersten drei Felder wiederholen sich in den folgenden; nur der trennende Streifen wechselt. So sehen wir neben dem Nischenmotiv nach der Mitte zu, wo zunächst wieder das Flügelmotiv einsetzt, zwischen den Rändern jene Vierpaßrosetten wieder einzeln übereinandergestellt, die uns schon von Mschatta her bekannt sind.

Man wird jetzt verstehen, warum ich diese arabischen Bretter vorführe; die ganze Art ihres Schmuckes, nicht nur Einzelmotive, erinnert an Mschatta. Für den Augenblick möchte ich freilich bei dem Flügelmotiv bleiben. Was in Mschatta in der reichen Mannigfaltigkeit von Ornamenten der Fassade verschwand, das ist hier fein säuberlich isoliert. Ich weiß nicht, ob angesichts dieser Bretter noch jemandem einfallen wird, an die Herleitung der Flügel von einem christlichen Arbeiter zu denken, der durch die Anbringung von Engelflügeln unauffällig gegen den Islam protestieren wollte. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß das Flügelmotiv rein sassanidischen Ursprungs und von der typischen Form der persischen Krone hergenommen ist. Die

[1]) Vgl. dazu in einem späteren Zusammenhange Longpérier, Œuvres ed. Schlumberger I, S. 79 und Sarre, in Lehmann-Kornemanns Beiträgen zur alten Geschichte III, S. 347, Anm. 4.

beste Auskunft darüber geben die Münzen. Auf solchen Šâpûrs I. (241—272) findet man eine spitze Mütze, die in einen Adlerkopf endet.[1]) Bei Hormizd I. (272—273) liegt der ganze Vogel auf dem Kronreif, der Kopf nach vorn, die Flügel nach rückwärts erhoben, darüber eine Kugel.[2]) Ähnlich auf einer Silbermünze Hormizds II. (302—309).[3]) Aber schon Bahrâm II. (276—293) hat die Flügel seitlich am Kronreif und die Kugel über der Stirn.[4]) Bei Pêrôz (459—484) stehen die Flügel bereits quer über der Stirn und nehmen die Kugel in die Mitte (Abb. 95).[5]) Auch Chosrau II. (590—628) trägt die Flügel symmetrisch auseinandergelegt, bisweilen mit eingerollter Spitze.[6]) Jazdegerd III., der letzte Sassanide (632—651), trägt sie ebenso und darüber die Kugel. Diesen Typus der Krone mit Flügeln und der Kugel dazwischen findet man auch in den sassanidischen Felsenreliefs. So trägt sie in Schapur wieder Bahrâm II. wie auf Münzen[7]), dann der König in einem vielleicht älteren Relief von Naksch-i-Rustam[8]) und Chosrau II. am Tāk-i-Bostan.[9]) Auch auf sassanidischen Siegelsteinen kommt das Motiv wiederholt vor, so mit einer Büste, einem Monogramm u. dgl.,[10]) zweimal auch mit dem Kopfe des Steinbocks vereinigt,[11]) dessen Hörner dann einmal ein Wurzelmotiv, ähnlich dem auf den altarabischen Brettern, bildet. Die charakteristisch eingerollten Enden begegnen dort auch an den Flügeln des Pferdes.[12]) Auf dem Siegel eines Beamten (?) im British Museum kann man am Ornament der Tiara beobachten, wie sich unter Beibehaltung des Flügelmotivs die Kandelaberform entwickelt.[13])



Abb. 95
Berlin, Münzkabinett
Silberdrachme des
Sassanidenkönigs Pêrôz

Nun könnte freilich jemand kommen und sagen, das Flügelmotiv sei schon in der rein griechischen Kunst nachweisbar, z. B. auf der silbernen Nikopolvase der Ermitage[14]) oder an einer der Pfeilernischen des quadratischen Hofes von Baalbek[15]), auch gehe die Anregung offenbar vom römischen Reichsadler aus. Was wird nicht alles in dieser Art bewiesen und geglaubt, nur weil es an eingehenden Untersuchungen über den Ursprung der orientalischen Motive fehlt. Im gegebenen Falle ist diese Arbeit glücklicherweise geleistet, und da stellt sich denn heraus, daß sowohl der Adler als Reichsstandarte wie das Labarum Konstantins altorientalischen Ursprungs sind. F. Sarre hat diese Schlüsse in seiner Untersuchung über die altorientalischen Feldzeichen zwar nicht entschlossen gezogen,[16]) aber sie liegen auf der Hand. Jedenfalls

[1]) Rawlison, The seventh great oriental monarchy S. 94.
[2]) Ebenda S. 103.
[3]) Lehmann-Kornemann, Beiträge zur alten Geschichte III, S. 348.
[4]) Dieulafoy V, Taf. II, 4.
[5]) Nach einer Originalaufnahme. Vgl. auch Dieulafoy V, Taf. II, 13.
[6]) Rawlison S. 531. Dieulafoy V, Taf. II, 14, 15.
[7]) Dieulafoy V, Taf. XXI.
[8]) Ebenda V, S. 116; vgl. Stolze, Persopolis II, 117.
[9]) Rawlison S. 162.
[10]) Horn und Steindorff, Sassanidische Siegelsteine Nr. 1042, 1572 usw.
[11]) Ebenda Nr. 1384 und 1385.
[12]) Ebenda Nr. 1388f.
[13]) F. Justi, Gesch. d. orient. Völker im Altertum S. 465.
[14]) Kondakof-Tolstoi, Ant. de la Russie mér. S. 297. Riegl, Stilfragen S. 235.
[15]) Frauberger Taf. 6.
[16]) In Lehmann-Kornemanns Beiträgen zur alten Geschichte III (1903), S. 333f.

hat Sarre den altmesopotamischen Zusammenhang der sassanidischen Königskrone klargelegt. Es scheint mir nicht unmöglich, daß die Kandelabermotive von O, U und V, allerdings zum Teil ornamental umgebildet, mehr oder weniger direkt auf sassanidische Feldzeichen zurückgehen. Bezeichnend vor allem ist dafür V, wo der kugelförmige Bund der sassanidischen Königskrone zwischen den Adlerflügeln zum Hauptmotiv gemacht ist. Man vergleiche dazu auch die Steinritzung oben S. 223.

D. DER KUNSTKREIS VON MSCHATTA

Der Entdecker von »Mashita«, H. B. Tristram, wußte mit seinem Funde nichts Rechtes anzufangen. Er sagte sich,[1]) Saladin oder den Kalifen gehöre der Bau nicht an, auch trage er keine christliche Spur, und für die römische Zeit sei die Anlage eines so prächtigen und wahrhaft orientalischen Palastes in der Wildnis, fern von

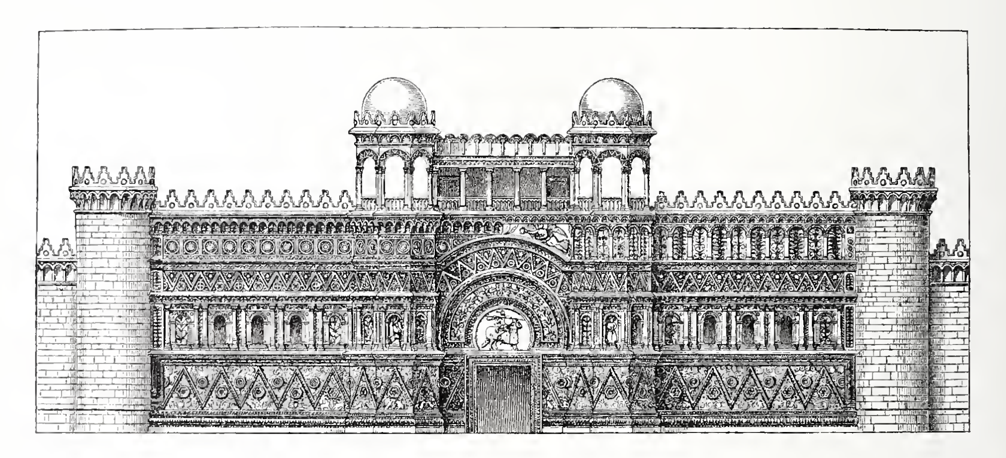


Abb. 96. Mschattafassade: Rekonstruktion von Fergusson

Städten und jeder Militärstraße, unbegreiflich. Auch weise der Charakter des Baues und die Plastik auf eine späte Zeit. Viele Details seien sicher byzantinisch in ihrer Art, und in der wuchernden Dekoration wäre das Vorbild der sarazenischen Paläste von der Art der Alhambra gegeben. Im ganzen Lande fände sich keine Ruine von der geringsten Ähnlichkeit mit Mschatta, sei es in Lage, Plan oder Ausführung. Tristram stand so vor einem unlösbaren Mysterium. Er wandte sich, heimgekehrt, an den damals bedeutendsten englischen Kunsthistoriker James Fergusson. Dieser auch in Deutschland durch seine History of architecture bekannte Forscher sprach das erlösende, bis heute in Geltung gebliebene Urteil: er bezog Mschatta auf die sassanidische Dynastie und ergänzte es auf persische Art (Abb. 96). Tristram führt diese Bestimmung historisch näher aus und schließt: A Persian architect, employing Byzantine workmen, might be expected to produce just such a work as this. Many of the details of the sculptured façade much resemble fragments of late Byzantine work at Constantinople, and it was from this, that the Saracenic style of decoration was developed.[2]) Diese Grundauffassung

[1]) Land of Moab, London 1873, S. 207f.

[2]) Ebenda S. 214.

von der Abhängigkeit der sassanidischen und islamischen Kunst von Rom und Byzanz hat dann bekanntlich Alois Riegl in seinen beiden Werken über altorientalische Teppiche und Stilfragen besiegelt. Sie ist heute das allgemeine Glaubensbekenntnis und die Grundlage, von der aus auch Mschatta beurteilt wird.

Ich kann mich dieser Lösung nicht anschließen. Die voraufgehenden Einzeluntersuchungen haben mir vielmehr für die Zeit des Überganges vom Altertum zum Mittelalter die Erkenntnis einer Wurzel des künstlerischen Schaffens erschlossen, die entwicklungsgeschichtlich die weitgehendste Bedeutung gehabt haben muß: die mesopotamische Kunst. In Mschatta steht die monumentale Äußerung eines Kunstkreises vor uns, der an dekorativer Kraft nicht seinesgleichen hat. Er ist neuerdings, wie die Kunst der ihm vorgelagerten Gebiete, Kleinasien, Syrien und Ägypten, über den traditionell als einzige Quellen der Kunst geltenden Zentren der ausgehenden Antike, Rom und Byzanz, völlig übersehen und weder von den klassischen noch von den christlichen Archäologen in seinem Bestande und seiner Eigenart irgendwie gewürdigt worden. Mschatta bekräftigt daher in ganz einzig durchschlagender Art die bahnbrechende Entdeckung, daß, je weiter wir in spätantiker Zeit von Rom weg nach dem Osten vordringen, ein desto kräftiger pulsierendes Kunsttreiben lebendig wird. Es hatte gewiß seine Grenze nicht in Mesopotamien, griff vielmehr über Iran und das zentrale Asien weiter hinaus bis auf China. Tatsache ist jedenfalls, daß um diese Zeit im fernen Osten jene Strömung in Blüte tritt, in der Sié Ho zur Aufstellung seiner sechs Hauptregeln der Malerei kommt (die heute noch kanonische Geltung haben könnten) und in der die Grundlagen jener Entwicklung gelegt werden, die mit dem Japanismus eine vollständige Zersetzung unseres modernen Kunstlebens herbeigeführt hat. Was ich also erkenne und hier als Problem aufrollen möchte, ist die Annahme, daß die große, Europa wie Nordafrika und Vorderasien mit Ostasien und Indien zusammenfassende internationale Kunstbewegung, die zur Entstehung der modernen japanischen Kunst im Osten und zur Bildung der islamischen, byzantinischen und zum Teil auch der Barbarenkunst im Westen geführt hat, in Mesopotamien und dem Iran jenen gemeinsamen Brennpunkt hat, in dem der Austausch der Formen stattfand. Wir humanistisch Gebildeten haben auf dem Gebiete der Kunstgeschichte des ersten christlichen Jahrtausends immer zu sehr die uns nächstliegenden Probleme im Auge gehabt, die Schicksale der Antike, das Verhältnis von Hellas und Rom, die Entstehung der christlichen Kunst u. dgl. Das aber sind im Großen und Ganzen genommen für diese Zeit Fragen zweiter Ordnung neben dem Hauptproblem, der Enthüllung des Zentrums jenes großen dekorativen Stromes, der in China und Japan so gut wie im Wege der Völkerwanderung im Westen, ferner in Byzanz und dem Islam auf Jahrhunderte hinaus und bis in die neueste Zeit immer wieder Triumphe feiert und gegen den bei uns erst die germanische Kunst, im Süden wegen ihrer Verbindung mit der Antike Renaissance genannt, das Recht der plastischen Einzelgestalt, der Landschaft und der inhaltlichen Tiefe ihrer Schöpfungen wiedererobern mußte, ja in der modernen Kunst gegen das naturalistische Ornament der Japaner erst recht zu verteidigen hat. Ich will versuchen, dieses große Problem hier in aller Kürze, soweit es mit Mschatta zusammengebracht werden kann, auseinanderzulegen.

Die im Umkreise unseres heutigen Wissens ohne irgend gleichberechtigte Parallelen dastehende Fassade von Mschatta zeigt wie das Gebäude selbst im einzelnen die weitaus zahlreichsten Analogien nicht, wie man nach der geographischen Lage am Wüstenrande des Moab erwarten würde, mit der syrischen Kunst, sondern mit derjenigen

Mesopotamiens, dessen christlichen wie sassanidischen und islamischen Denkmälern. Daneben treten in zweite Linie zurück Züge, die nach dem Stande unseres heutigen Wissens direkt mit der hellenistischen Kunst des Mittelmeeres einerseits und deren halborientalischen Hinterländern, d. h. der Kunst der Kopten, Aramäer und Kappadokier, in Verbindung gebracht werden müßten. Es wird daher begreiflich erscheinen, wenn ich den Schritt wage, anzunehmen, in Mschatta stehe ein einheitliches Erzeugnis jener Kunst vor uns, die ich kurzweg als die mesopotamische bezeichne.

Ich verstehe darunter jene, sagen wir zur Zeit der Sassanidenherrschaft (226—651) zwischen Euphrat und Tigris zu voller Reife gelangende Kunstströmung, die als die Erbin von Ninive und Babylon, Persepolis und Susa einerseits, von Seleukeia andererseits, zur Zeit der Parther innerasiatische und durch einen regen Handel ostasiatische Züge in sich aufgenommen und alle diese Strömungen zu einer neuen Einheit verschmolzen hat. Ich kann diese Kunst nicht schlechtweg sassanidisch nennen, weil auch der nördliche, in römisch-byzantinischen Händen befindliche Teil, also das Städtedreieck Edessa-Amida-Nisibis, lebhaft in diese Neubildung verwickelt ist, ja wahrscheinlich für den Westen als Vermittler ausschlaggebend wurde. Mschatta im besonderen scheint diesem Teil näher zu stehen als der eigentlich sassanidischen Kunst.

Als altmesopotamisches Erbe haben wir an Mschatta erkannt die aus dem Tonnengewölbe sich ergebende rechteckige Form der einzelnen Teile jener zehn Raumgruppen, die den Trikonchos mit der Halle in die Mitte nehmen, sowie die Technik ihrer Gewölbe. In assyrisch-babylonischen und altpersischen Fassaden aus emaillierten Ziegeln suchten wir die Vorbilder für die Streifenfassade von Mschatta mit ihrem Monumentalmuster von Zickzack und Rosette. Auch im einzelnen machen sich noch altmesopotamische Züge geltend, so in der Anwendung gegenständiger Tiere in den Dreiecken D bis L, des Drachen in D und der zum Muster ohne Ende verknoteten Kreise in A mit dem Sphinx in der oberen Spitze, ferner in dem aus Bogenzinnen gebildeten Kreuz in V, in der Vorliebe für den Pinienzapfen im Schmuck der Rosetten usf.

Große Tragweite gewann für dieses und das östliche bis nach Zentralasien hineinliegende Gebiet die Eroberung Mesopotamiens durch Alexander und die Begründung von Seleukeia durch Seleukos d. Gr. im Jahre 306, einer Residenz, die nicht wie Antiocheia und Alexandreia fern am Ufer des Landes, sondern mitten im Zentrum desselben lag. Die alte Religion blieb wie in Ägypten unangetastet. Aber wie dort von Alexandreia aus den Nil entlang, so setzte sich von der Stelle aus, wo Euphrat und Tigris einander nahekommen, im Zweistromland Seleukeia als wirtschaftliches Zentrum durch. Nicht in der monumentalen, sondern in der Kleinkunst, im Handwerk bahnte sich zum Teil wohl damals schon in Mesopotamien jener Formenwechsel an, der in Ägypten zur koptischen Kunst führte, wobei die Form immer mehr griechisch wurde, der Geist aber pharaonisch, d. h. zwischen Euphrat und Tigris altmesopotamisch und persisch blieb. Auf diese Zeit führe ich die Aufnahme der griechischen Palmette in Mesopotamien zurück. Sie berührte sich mit dem ähnlichen einheimischen Motiv, ja war wohl seinerzeit aus ihm hervorgegangen. Es ist vor allem der Typus der gesprengten Palmette, auf den es hierbei ankommt; er kann seither als spezifisch mesopotamisch gelten. Schon an Mschatta wird er, wo es sich um Anwendung der Palmette handelt, fast allein herangezogen, auf sassanidischen Denkmälern spielt er die ausschlaggebende Rolle. Von Mesopotamien aus hat er sich in der byzantinischen wie der arabischen Kunst alleinherrschend neben der Palmettenranke durchgesetzt. Auf Grund dieses Stammbaumes wird die auffallende Tatsache erklärlich, daß die islamische Kunst

in mancher Beziehung weit entschiedener an die ältere griechische Kunst anschließt als an den Naturalismus der hellenistisch-römischen.

Auf die Herrschaft der Griechen folgte jene der aus dem Osten vorbrechenden Parther. Ihre Bedeutung für die Kunstentwicklung scheint eine sehr große, denn durch sie, besser gesagt vielleicht in ihrer Zeit fand an Stelle der bis in die Griechenzeit herrschenden Sitzmöbel der orientalische Teppich mit seiner rein farbigen Kunstauffassung in Mesopotamien Eingang.[1]) Es fragt sich, ob mit diesem Vorstoß ein in der älteren assyrisch-babylonischen und persischen Kunst latentes Erfassen der Qualität von Hell und Dunkel als eines rein farbigen Gegensatzes nicht damals völlig klar zum Durchbruch kam und damit das Prinzip der Tiefendunkelkomposition ähnlich zur Alleinherrschaft gelangte wie durch die Griechen die Palmette auf dem Gebiete der Ornamentmotive. Keinesfalls darf man die Periode der Arsakiden ansehen als den Anlaß zum Abreißen aller assyrisch-babylonischen und persischen oder gar griechischen Traditionen, d. h. den Eintritt einer kunstlosen Zeit, die den Boden für die Aufnahme römischer Formen vorbereitet haben soll. Die Entwicklung wurde vielmehr auf mesopotamischem Boden nie unterbrochen, die vorparthischen Überlieferungen blieben dauernd ausschlaggebend. Das läßt, glaube ich, am deutlichsten gerade Mschatta erkennen.

In der letzten Zeit der Partherherrschaft muß, ohne dauernd Wurzel zu fassen, im nördlichen Mesopotamien ein Motiv verstärkt Bedeutung gewonnen haben, das an der Mschattafassade stereotyp mit der Sima verknüpft auftritt, der Akanthus. Beweis dafür der Palast von Hatra, wie besonders die neueren Aufnahmen von Jacquerel bezeugen.[2]) Der Akanthus als Einzelblatt gereiht, also gerade in der für Mschatta ausschließlich in Betracht kommenden Form, ist da so ausgiebig an den Simen von Türstürzen, Pilastern und Friesen verwendet, zumeist sogar in zwei streng getrennten Reihen übereinander, daß gar kein Zweifel an der Beliebtheit des Motivs obwalten kann. Ich komme darauf noch anläßlich der sassanidischen Kapitelle zurück. Schwieriger ist es darzulegen, wie das Motiv der Weinranke in Mesopotamien zu der an der Fassade von Mschatta zu beobachtenden Bedeutung gelangt sein kann. Die Belege sind da scheinbar sehr spärlich. Ich will versuchen, sie zu sammeln.

1. Das Problem der Weinranke

Nach dem, was oben S. 297f. über die flächenfüllende Weinranke gesagt wurde, könnte man meinen, es müßte zum mindesten durch dieses wuchernde Motiv der Anteil Syriens und der Kopten Ägyptens an der Entstehung von Mschatta beglaubigt sein. Doch scheint es, als wenn selbst in diesem Punkt die bisherigen Erfahrungen nicht zuträfen und Syrien wie Ägypten auch dafür, wie für so viele andere Motive, nur das Sieb gewesen wäre, durch das vorderasiatische Elemente der Mittelmeerkunst wohlsortiert vorgesetzt wurden, während die eigentliche Entwicklung im Osten weiterschreitet und teilweise unter Umgehung des Mittelmeeres auf direktem Wege im Norden nach dem Nordgestade des Pontos und Byzanz, im Süden ebenfalls zunächst im Wege des Handels, dann aber verstärkt mit dem Christentum und dem Islam vordringt.

Es war S. 291 davon die Rede, daß Anzeichen für den assyrisch-babylonischen Ursprung des Weinrankenornamentes sprechen. In seleukidischer Zeit wurde das

[1]) Vgl. Riegl, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 S. 24f. Dazu Nöldeke, Zeitschrift der Deutschen morgenl. Ges. XXXIX (1885), S. 344.

[2]) Revue archéol. 1897, II, S. 347f.

Motiv, wie wir wissen, nach dem Mittelmeer übertragen (Sarkophage von Sidon), gleichzeitig aber muß es auch im Iran mit besonderer Vorliebe verwendet worden sein. Den Beweis dafür erhielten wir von einer Seite, mit der zwar die moderne Kunst sehr ausgiebig rechnet, die Kunstwissenschaft aber für ältere Perioden (trotz der auf dem Gebiete der Seidenweberei [1]) und Keramik vorliegenden Tatsachen) sich nur sehr allmählich auseinanderzusetzen beginnt: mit China nämlich. Auch für die Geschichte des Weinrankenornamentes kommen aus dem fernen Osten Aufschlüsse, die im Rahmen unseres bisherigen Gesichtsfeldes Beachtung verdienen.

Wir verdanken Friedrich Hirth den Nachweis der Tatsache, daß die im Si-ts'ing-ku-kién, einem auf Grund einer Kabinettsordre v. J. 1749 bearbeiteten Prachtkatalog [2]),



Abb. 97 u. 98. Altchinesische Traubenspiegel. Nach dem Si-ts'ing-ku-kién

abgebildeten Traubenspiegel wirklich, wie schon der Po-ku-t'u-lu und die Gelehrten Kiénlungs annahmen, auf die Zeit des Kaisers Wu-ti (140—86 vor Chr.) zurückgehen. Sie sind im Schang-fang, dem chinesischen Zeuxippos gearbeitet und fußen, da sie sich völlig in Gegensatz zu den Motiven der ältesten chinesischen Kunst setzen, im Ornament wahrscheinlich auf Anregungen, die gleichzeitig mit der Einführung des Weinstockes selbst erst im Gefolge der seit 115 v. Chr. unternommenen Expeditionen des Generals Tschang K'ién aus dem Lande Ta-yüan nach China gelangten. Es ist zweifellos, daß dieses Land im Westen des Pamir, also auf iranischem Boden zu suchen ist. Hirth [3]) identifiziert es mit Ferġāna, einem Gebiet, dessen Bewohner von der griechischen Kultur des benachbarten Bactriana beherrscht wurden.

Ich bilde hier zwei von diesen Metallspiegeln nach Kap. 40 S. 11 und 13 des Si-ts'ing-ku-kién ab (Abb. 97 u. 98). Auf beiden ist die Mitte nach chinesischer Art

[1]) Vgl. dieses Jahrbuch XXIV, S. 148f. und 169f.

[2]) Ein Exemplar im Kgl. Kunstgewerbemuseum.

[3]) Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst S. 18f.

geschmückt. Ringsum aber entwickeln sich in der typisch orientalisch-griechischen Art konzentrische Streifen, die zweimal die Weinranke zeigen, in Abb. 97 durchsetzt von Tieren und Vögeln, in Abb. 98 außen ausschließlich von Vögeln, innen nur von Tieren, also in einer Vereinigung bzw. Trennung, die sehr an Mschatta erinnert, wo die Tiere unten, oben aber fast nur Vögel, beide Gruppen in demselben Felde vereinigt erscheinen. In der Tat hat denn auch schon Hirth (S. 16) diesen Zusammenhang erkannt. Die Art, wie auf den chinesischen Traubenspiegeln der Weinstock zu seiner denkbar vollendetsten ornamentalen Verwendung kommt, erinnere, meint er, an die wohlbekannten griechischen Darstellungen der Dionysosfeier, noch mehr aber an das reiche, mit Tierfiguren durchsetzte Traubenmuster am Sassanidenpalast in Mschatta, das freilich einer viel späteren Periode angehöre, aber, wie die Kunst der Baktrier, wahrscheinlich einer Vermischung griechischer und asiatischer Einflüsse zu verdanken sei. — Ich möchte noch aufmerksam machen auf die Säume, von denen die Weinranke auf den Traubenspiegeln begleitet wird. Es sind dieselben Motive, deren mesopotamisch-iranische Art auch an Mschatta hervorgehoben wurde, so in Abb. 97 das Nebeneinander des Zickzack mit dem Rillen- oder Pfeifenband und in Abb. 98 die Einzelpalmetten am Außenrande.

Für die Verbreitung der Weinranke in den ostiranischen Gebieten müßten auch die indischen Denkmäler aus der Zeit der engeren Zusammengehörigkeit von Indien mit dem Seleukiden- und Partherreiche Zeugnis ablegen. Wie in China war auch in Indien die Weinrebe unbekannt. Wenn sie daher in der Hand eines Löwenreiters am östlichen Tore des großen Stûpa von Sântschî vorkommt, so spricht das für eine Entlehnung vom Nordwesten her.[1]) Mir fällt auch auf, daß an demselben Stûpa mit Vorliebe Rankenmotive verwendet werden; doch kann ich nach den Abbildungen, die mir vorliegen, nicht erkennen, ob darunter auch die Weinrebe vorkommt.[2]) Bezeichnend ist jedenfalls, daß diese Ranken wiederholt aus Vasen entspringen.[3])

Die brennende Frage für Mschatta ist nun die: wenn also wirklich die Weinranke in ganz Asien bekannt war,[4]) wo ist dann die in Mschatta und auf koptischen Schnitzereien nachgewiesene Endigung des Stieles auf dem Blatt mit 1—3 Knöpfen zu Hause und was wurde aus der Ranke im besonderen auf persischem Boden? Ich denke, daß beide Fragen sich gemeinsam beantworten lassen. Das Arabische Museum in Kairo besitzt einen Holzmiḥrâb[5]), der aus der Kairiner Moschee der Sitta Ruḳaia, einer in Damaskus begrabenen Heiligen, stammt. Er ist um 1132 zu datieren.[6]) Abb. 99 gibt die Rückseite dieses freistehenden Möbels. Sie zeigt in drei horizontalen Streifen und dazwischen in je drei Feldern sehr fein gearbeitete Ornamente. Ich lasse die Polygonalmuster ganz beiseite, muß dafür aber die Felder mit Rankenschmuck um so eingehender betrachten, und zwar zunächst das Feld in der Mitte unten.

---

[1]) Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 35, mit Abbildungen.

[2]) Ebenda S. 19, 37.

[3]) Ebenda S. 40 und 64. Vgl. auch die Baumkrone ebenda S. 65 in der Ecke rechts oben mit der Bildung der Krone des Rankenbaumes in dem Nischenfelde von Abb. 94 auf S. 321. Solche Analogien in persischen und indischen Denkmälern werden sich mit der Zeit wohl sehr viele finden. Für die Gândhâra-Skulpturen sind die Beziehungen zum Westen längst nachgewiesen. Vgl. dazu Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 290.

[4]) P. Reinecke, Ethnol. Zeitung XXIX (1897), S. 41 f. leitet sie nach China, zwar auch aus hellenistischen Elementen, aber über Sibirien. Mir ist die Zeitschrift leider nicht zugänglich. Vgl. Woermann, Gesch. d. Kunst I, 523.

[5]) Herz-Bey, Catalogue, Salle 4, Nr. 62 (S. 118).

[6]) Näheres bei Ravaisse, Mémoires de l'institut égyptien II, 2. Teil, S. 641 f.

Wir sehen da zehn Rankeneinrollungen paarweise übereinander aus einem Stiel sich entwickeln, der unten in der Mitte aus einer Vase hervorkommt, sich teilt und beiderseits doppelt einrollt. Der Stiel weitet sich zu einem Füllhorn, aus dem er

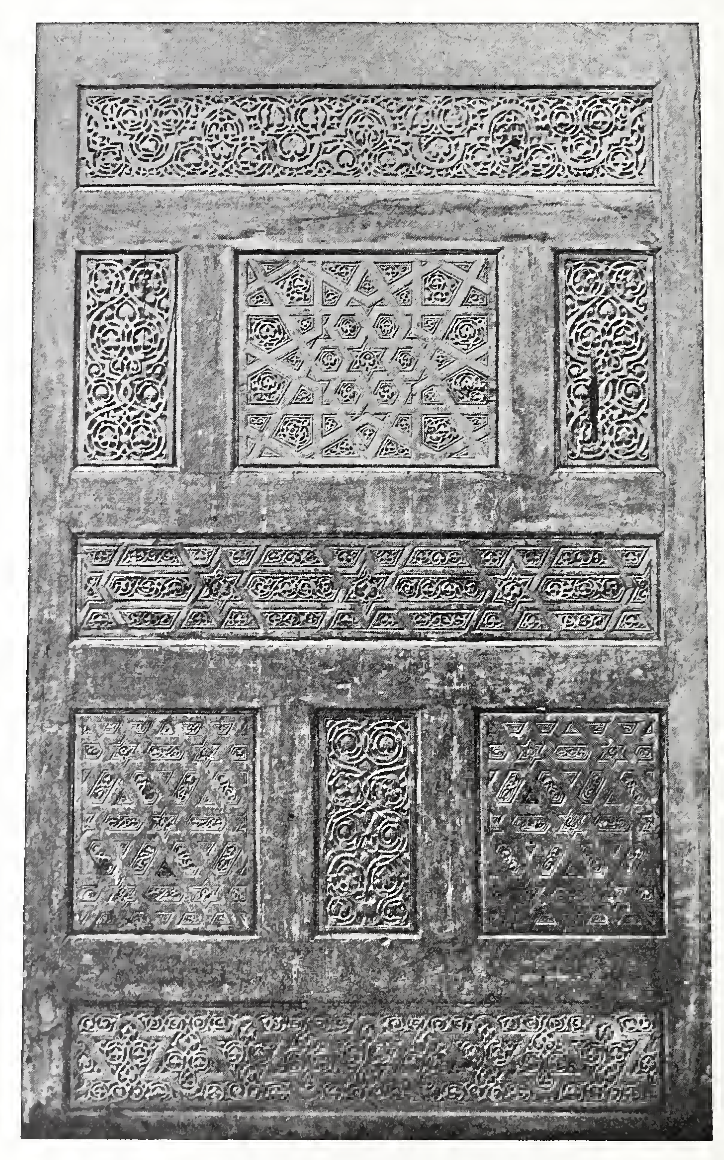


Abb. 99. Kairo, Arabisches Museum: Mihrāb der Sitta Rukaia, Rückseite

dünner wieder hervortritt, um sich nach einem Viertelbogen abermals zu einem Gelenk zu verdicken, aus dem unten zu Seiten der Vase eine Gabelung entspringt. Ein Zweig geht nach unten, rollt sich unter Entsendung von Blättchen ein und durchsetzt ein Halbblatt, aus dessen Spitze er, eine Traube bildend, hervortritt. Der andere Zweig geht nach oben, gabelt sich nach einem halben Umlauf und rollt sich dann ein zu

einem Weinblatt, auf dessen Mitte — deutlich erkennbar — eine Traube liegt. In der Einrollung darüber richten sich die Füllhörner nach der Mitte, ganz oben wieder nach außen. Zweimal erscheinen Trauben als Mittelfüllung, dazwischen einmal zwei längliche Blätter; gemeint sind wohl auch Weinblätter. Immer endet der Stiel auf dem Blatt mit den charakteristischen Knöpfen. Waren in diesem Felde alle Stiele bis auf die Verdickung in den Füllhörnern gleichmäßig dünn, so findet sich in den seitlichen Schmalfeldern oben eine anhaltende Stielverdickung mit der Absicht eingeführt, eine bestimmte geometrische Figur aus der Rankenmasse herauszuheben. Dieser geometrische Rahmen hat oben Zwiebel- bzw. Herzform, setzt dann nach unten mit einer Stufe ab und bildet nach einer Kreuzung der Äste unten eine Herzform. Diese Grundfigur geht oben und unten in die dünne Füllranke über; das Weinblatt mit aufgelegter Traube, die Traube selbst und das Doppelblatt treten wieder als Füllungen neben Palmettenmotiven auf.

Weiter geht in der Trennung von geometrischem Rahmen und Ranke die dritte Gruppe, bestehend aus den beiden Horizontalstreifen oben und unten. Da ist das geometrische Motiv nicht mehr ein verdickter Teil der Ranke. sondern wie in Mschatta ein ganz selbständiges Glied, das mit der Ranke keinerlei Verbindung hat.

Im oberen Streifen ist eine Folge von abwechselnd nach oben oder unten ausladenden Halbkreisen, durch je zwei Stufen verbunden, unten eine Art Zickzackmäander mit kleinen Bogeneinsätzen gegeben. Dieses Muster ist unten mit einer Ranke, oben mit einem dreistreifigen, in der Mitte punktierten Bande geschmückt. Durch diese geometrischen Bänder entstehen in den Streifen, die sie füllen, nach oben und unten Ausschnitte, die wie beim Zickzack in Mschatta untereinander vollkommen gleich und mit dünnstieligen Ranken gefüllt sind. Im unteren Streifen mit dem Z-Mäander sind dazu immer dieselben T-förmigen Motive verwendet, wobei der Rankenstiel bisweilen zur Halbpalmette wird und mit einem Dreiblatt endet.

Weitaus reicher ist die Ranke im oberen Streifen entwickelt; sie zeigt eigentlich schon die später typische Form der Arabeske.[1]) Beginnen wir mit der Füllung im mittleren Rundbogen. Eine von oben her das geometrische Band kreuzende dünne Ranke umrahmt ein überaus fein geschnittenes Blattgefüge, das aus der Vereinigung zweier von unten kommender Stiele herauswächst und seitlich eine verdickte Gabelung mit vortretendem Mittelzapfen hat. Eine solche Verdickung, aber ohne Mittelblatt, kehrt auch gleich darunter wieder und umschließt ein Weinblatt mit den Knöpfen am Stielende. In ähnlicher Art verläuft die Ranke auch sonst, man beachte nur noch, daß in den unteren Bogen neben der Mitte das Weinblatt eine eigentümliche Umbildung erfährt: neben der aufliegenden Traube entwickeln sich Halbpalmetten, die oben in der Spitze zusammenlaufen.

Der Leser wird längst bemerkt haben, um was es sich bei diesem Miḥrāb handelt: es gibt die Motive der Fassade von Mschatta ohne jene antiken Beimengungen, wie sie dort die Friese zeigen, rein nur auf die Weinranke und das geometrische Muster beschränkt, im Spiegel der Fatimidenzeit wieder. Diese bedeutet für Ägypten das vollständige Einlenken in das persische Fahrwasser. Unser Miḥrāb belegt also, daß die Motive, die wir in sassanidischer Zeit an der Mschattafassade in monumentaler Pracht vor uns sehen, in Persien noch ein halbes Jahrhundert später in voller Frische fortwirkten. Zwischenstufen sind die Elfenbeinkästchen der Omajjaden in Spanien, von denen ich

[1]) Detailabbildung bei Herz-Bey, Catalogue, Taf. XIII unten rechts und Franz-Pascha, Die Baukunst des Islam S. 112 f.

eins oben S. 264 herangezogen habe. — Das islamische Material zur Geschichte der Weinranke ist überaus reich.[1]) Ich beschränke mich auf zwei plastische Ornamente als Überleitung auf den Schlußsatz.

Die alten von Beibars II. ummauerten Minaretts der Ḥākim-Moschee in Kairo, entstanden bald nach 1003,[2]) zeigen eine Fülle schöner Ornamente, darunter auch den Fensterrahmen (Abb. 100). In diesem scharf aus dem Tiefendunkel herausgeschnittenen Ornamente kommt das Weinblatt rein palmettenartig umgebildet vor, und noch weiter geht die Umbildung an einem von Franz-Pascha aus der Mauer von Fagalla geretteten Friesstück im Arabischen Museum,[3]) das wohl auch der Fatimidenzeit angehört. Wir sehen (Abb. 101) links den heraldischen Adler[4]), rechts daneben in Ranken das Weinblatt, zusammengesetzt aus einzelnen Palmettenlappen, mit einem Lanzettblatt in der Mitte und einem Herzblatt als Spitze. Ich könnte noch eine ganze Reihe solcher Umbildungen des Weinblattes vorführen, z. B. an der Inschriftrosette vom Jahre 1125, welche die Fassade der Moschee el aḥmar in Kairo schmückt,[5]) begnüge mich hier



Abb. 100
Kairo, Minarett el-Ḥākims: Fensterrahmen



Abb. 101
Kairo, Arabisches Museum: Eckstück eines Frieses

aber damit, auf die Beispiele hinzuweisen, die in den oben S. 264 und 315 gegebenen Abbildungen, vor allem auch in der Flügelpalmette und Kelchpalmette vorliegen. Nach solchen Erfahrungen wird es nicht schwer fallen, in Zukunft das Weinblatt besonders auf orientalischen Teppichen in Maskierungen nachzuweisen, die es auf den ersten Blick kaum noch erkennen lassen. Man wird sich allmählich daran gewöhnen müssen, die Entstehung der Arabeske in der Palmettisierung der Weinranke zu suchen.[6])

Die Herrschaft des für Mschatta und die ägyptischen Beinschnitzereien so bezeichnenden Motivs in der früharabischen Kunst führt auf den sassanidischen Teil

[1]) Vgl. auch die beiden andern von Ravaisse a. a. O. vorgeführten Miḥrābs.

[2]) Vgl. van Berchem, Journal asiatique XVII (1891), S. 434f., C. I. arab. Nr. 28, S. 51f.

[3]) Herz-Bey, Catalogue, Salle 1, Nr. 45 (S. 24).

[4]) Über dessen Ursprung und Bedeutung in der asiatischen Kunst vgl. Sarre, bei Lehmann-Kornemann, Beiträge zur alten Geschichte III (1903), S. 345f.

[5]) Vgl. Berchem, Corpus, Taf. XXI, Nr. 2, S. 71. Die ganze Fassade ist abgebildet bei Franz-Pascha, Kairo S. 31.

[6]) Riegl (Stilfragen S. 259f.) stand zu sehr im Banne der Goodyearschen Theorie und konnte das Problem nicht lösen, weil er die Weinranke ganz unbeachtet ließ.

Mesopotamiens als Ursprungsland.[1]) Es scheint aber, daß auch der Norden schon sehr früh an dieser ornamentalen Umbildung des Weinblattes beteiligt war. Den Beweis liefern die Ornamente eines Gebälkes im Adyton des großen Tempels zu Palmyra, also aus einer Zeit, deren Kunst man immer noch gern für römisch ansehen möchte. Unter ihnen findet sich eine Akanthusranke, in deren Einrollungen weinlaubähnliche neben Blättern von reiner Phantasieform gegeben sind. Immer ist das Charakteristische die Endigung des Stiles in Blatt-, Knollen- oder Füllhornform (Abb. 102). Ähnliches wiederholt sich im Schmuck des Hauptportals desselben Tempels. Ich danke die Kenntnis dieser Tatsache den Toebelmannschen Aufnahmen der Baalbek-Expedition. Meine Überzeugung geht dahin, daß sich in dieser Ornamentik deutlich die Eigenart des künstlerischen Schaffens von Arbeitern ankündigt, die aus dem benachbarten Mesopotamien kamen. Schon in Baalbek, Dscherasch und Bosra fehlen meines Wissens solche Züge vollständig.



Abb. 102. Palmyra, Großer Tempel: Gebälk des Adyton

Was in Mschatta von Mesopotamien aus in der Bildung des Weinblatts angeregt ist, sich in Ägypten schon in koptischen Beinschnitzereien festgesetzt und dann in fatimidischer Zeit vom Osten aus neue Nahrung erhalten hat, das beherrscht auch noch ein anderes Gebiet vollständig, das der byzantinischen und armenischen Miniaturenmalerei. Ich könnte den Übergang dazu hier gut finden durch die Malereien vom Jahre 1085, die den Miḥrāb der Ǵāmiʿ el Ǵujūschi auf dem Mokattam bei Kairo schmücken. Da davon eine Publikation vorliegt,[2]) will ich gleich eine Frucht des andern Ablegers desselben persischen Baumes vorführen, eine Miniatur aus dem vatikanischen Evangeliar Urb. 2, das unter Johannes Komnenos im Jahre 1128 für zwei Prinzen des Kaiserhauses geschrieben ist. Es ist die Titelvignette zum Evangelium des

[1]) Vgl. dazu die sassanidische Schüssel aus der Provinz Wiatka bei Kondakof-Tolstoi, Antiquités de la Russie mér. S. 420.

[2]) Vgl. die Monographie van Berchems, Une mosquée du temps des Fatimides au Caire, Taf. IV.

Lukas (Abb. 103). Man wird die Motive mit den um über hundert Jahre älteren der Minarette Ḥākims vergleichen können und eingestreut ein Weinblatt finden, das kalligraphisch umgebildet[1]) sich ohne weiteres neben die Beispiele aus fatimidischer Zeit sowohl, wie neben Mschatta stellen läßt: an den Blättern rechts unten um den Eckkreis herum wird man noch die drei Punkte inmitten des Blattes finden, deren Ursprung ich mit dieser Untersuchung nachzuweisen trachtete. Für solche, die meinen, ein derartiger Einfluß der islamischen Kunst auf Byzanz liege nicht gut im Bereiche der Möglichkeit, möchte ich aufmerksam machen auf die eigenartigen Ziegelornamente hellenischer Kirchen des Mittelalters[2]) und ganze lange Ornamentstreifen[3]), die voll-



Abb. 103. Rom, Vaticana Urb. 2: Titelvignette zum Evangelium des Lukas

ständig von kufischen Schriftzeichen bestritten werden. Ich gebe hier ein Beispiel von einem der bedeutendsten Klöster Griechenlands, Hosios Lukas (Abb. 104). Es ist ein Fries, der die Apsiden der Panagiakirche außen umzieht.[4]) Man könnte glauben, die

[1]) Detailbeispiele bei Owen Jones, Grammar, Stassoff, L'ornement slave Taf. CXXIV und sonst häufig, z. B. auch bei Riegl, Stilfragen S. 327, wo die Entwicklung des Motivs mit der Antike und dem Akanthus zusammengebracht ist. Vgl. auch meine Byz. Denkmäler Bd. I passim.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung bei Lampakis, Mémoires sur les antiquités chrét. de la Grèce S. 27 und 42f., wo die ursprünglich kufischen Ornamente falsch gedeutet werden.

[3]) Steinplatten auf der Akropolis in Athen, Miniaturen des Gregorios Theologos aus dem X./XI. Jahrhundert in der Moskauer Synodalbibliothek u. a. m.

[4]) Dieselben Bordüren werden bekanntlich auch von den Künstlern der italienischen Renaissance gebraucht. Ältere Beispiele im Abendlande zusammengestellt von Longpérier, Œuvres, ed. Schlumberger I, S. 381f.

Inschrift einer Moschee vor sich zu haben. In Wirklichkeit sind die Schriftzeichen rein ornamental verwendet.[1]) Das byzantinische und das zum Teil ebenfalls direkt von Persien abhängige armenische Material für den Nachweis dieser Beziehungen zum Osten ist ungeheuer reich.[2]) Ich habe darauf bereits in meiner »Koptischen Kunst« S. XXIV hingewiesen. Die verbindenden Fäden herzustellen zwischen der Zeit, in der, wohl von Mesopotamien ausgehend und durch den persischen Schmuckstil angeregt, die ersten christlichen Pergamenthandschriften im Wege der Klöster in alle Welt gingen und dann zu zeigen, wie diese Tradition bis ins hohe Mittelalter hinein wirksam blieb, das ist ein Lebenswerk. Mschatta bietet hier, wie auf so vielen Gebieten, den monumentalen Schlüssel zu einer der wichtigsten Aufgaben der Kunstgeschichte. Es zeigt uns auch, daß die Frage der Entstehung der oströmischen oder byzantinischen und arabischen Kunst, nicht wie man angenommen hat, im Wege einer spontanen Wendung im Wollen der spätrömischen Kunst und von Byzanz, sondern von Persien aus zu lösen ist, dessen Einfluß sich frühzeitig auch in der Mittelmeerkunst geltend macht. Davon gleich mehr.

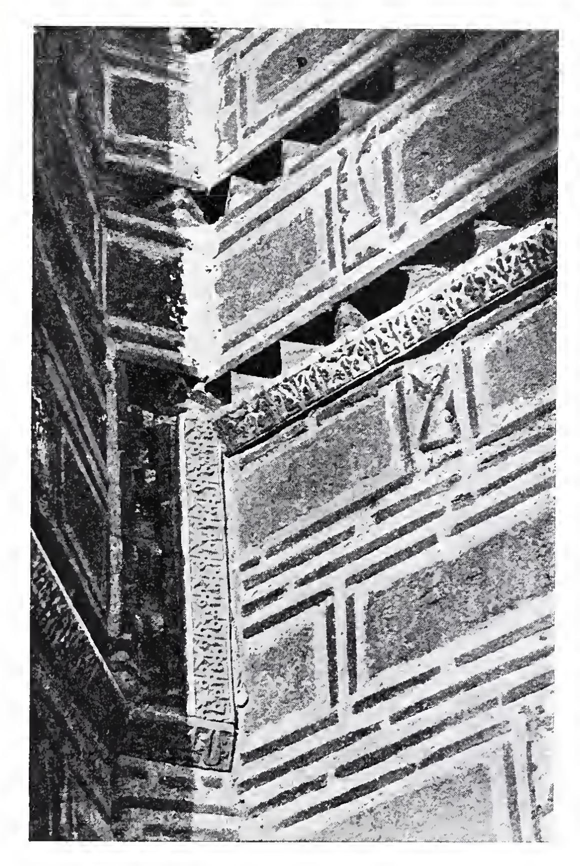


Abb. 104. Hosios Lukas, Panagiakirche: Apsidenfries

2. Die mesopotamische Kunst im Städtedreieck Edessa-Amida-Nisibis

Ich habe eben darauf verwiesen, daß die Provinz Mesopotamien an der dekorativen Umbildung des Weinblattes frühzeitig beteiligt gewesen sein dürfte. Palmyra, woher ich die Belege nahm, bezeugt auch, daß es schon in Diokletians Zeit in Mesopotamien eine ornamentale Strömung gegeben hat, die sich durchaus im Fahrwasser von Mschatta bewegte. Darauf wies bereits das Giebelfragment, das ich oben S. 276

[1]) Vgl. über die allgemeine historische Unterlage dieser merkwürdigen Tatsachen Vasilijev, Byzanz und die Araber (Russisch), Petersburg 1902.

[2]) Hierher gehören auch die Metallornamente der mittelbyzantinischen Zeit. Vgl. z. B. den Rahmen der beiden Mosaiktafeln in der Domopera zu Florenz, die Kreuzigungsschüssel in Venedig, die Emailumrahmung der Chachulskaja im Kloster Gelati usf.; ferner Stoffe wie das große Grabtuch des Bischofs Gunther in Bamberg. Ich kann auf alle diese Dinge hier nicht näher eingehen.

anläßlich der Akanthussima abgebildet habe. In demselben Fahnenheiligtum des Diokletian sind von der deutschen Baalbek-Expedition auch Ornamentstücke gefunden worden, die so entschieden mitten inne stehen zwischen der Mschattafassade und dem, was ich nachfolgend aus dem mesopotamischen Städtedreieck an Parallelen beibringen werde, daß ich die palmyrenischen, geographisch nach Mschatta hin vermittelnden Ornamente an die Spitze stellen muß.

Die Stücke, um die es sich hier handelt, lagen unmittelbar neben dem Giebel (Abb. 48). Es sind Streifenornamente an der Unterseite architektonischer Friese (Abb. 105), deren Ornamente vollkommen rein im Tiefendunkel komponiert sind. Man sieht einmal einen Rankenstreifen, der seitlich flankiert wird von quergelegten Feldern, in denen der orientalische Knoten nach allen Seiten in jenes antinaturalistische Füllblatt ausstrahlt, von dem bereits oben S. 256 die Rede war. In demselben Sinne ist



Abb. 105. Palmyra, Fahnenheiligtum Diokletians: Ornamentstreifen

auch das Blattwerk der Ranke selbst behandelt. Die dunkle Linie der Mittelrippe furcht in symmetrischen Zacken ausgestochene Blattwedel, wie sie auch für die koptische Kunst typisch geworden sind.[1]) Um den Rankenstiel sind stellenweise Winden gelegt, die auch an Reṣāfa (S. 282) beobachtet werden können. — Ein Stück, das hinter diesen Fragmenten liegt, zeigt stilistisch die gleiche Richtung, nur ist wie auch sonst in den überaus reichen Kassettenbildungen der Decken von Palmyra an Stelle der Ranke ein geometrisches Muster ähnlich dem Streifenornament von Dreieck C in Mschatta getreten.

Daß Edessa unter dem wechselnden Namen Rhoa, Osrhoëne, Trajan- und Justinopolis (heute Urfa) gerade in frühchristlicher Zeit eine hervorragende Rolle gespielt hat, ist nicht erst zu beweisen. Die Abgarsage — an die unabhängige Abgarendynastie erinnern noch zwei Säulen auf der Zitadelle — belegt, wie man in Jerusalem von diesem aramäischen Zentrum Nutzen zu ziehen wußte und die edessenische Chronik bezeugt,[2]) daß schon in vorkonstantinischer Zeit dort eine Kirche bestand, 313 mit dem

[1]) Vgl. meinen Katalog Koptische Kunst S. 45f.
[2]) Hallier, Untersuchungen über die edess. Chronik, Leipzig 1892, Schultze, Arch. S. 31f.

Bau der Kathedrale begonnen und seither immer wieder neue Kapellen gebaut wurden, so 369 das große Baptisterium. Erhalten sind, scheint es, nur die von Justinian errichteten Mauern.[1]) Doch muß freilich gesagt werden — und das gilt für das ganze Gebiet — daß noch kein Kunsthistoriker dort systematisch gearbeitet hat. Sachau[2]) meint, an Stelle der Ulu Dschami habe wohl jene Kirche gestanden, die noch von den ältesten arabischen Geographen und Reisenden als eines der Weltwunder gefeiert wird. Er erwähnt auch, daß nach der Lokaltradition die berühmte hohe Schule am Abrahamsteich gestanden habe und beschreibt flüchtig das in der Nähe liegende sogenannte Jakobskloster. Diese Angaben haben den Wert, dem Kenner zu zeigen, daß er in Edessa nicht leer ausgehen würde. Wichtiger sind für mich vorläufig photographische Aufnahmen Chapots in dem ebengenannten Jakobskloster. Danach zeigt der Turm mit der »wenigstens in das II. Jahrhundert n. Chr. gehörenden« bilinguen Inschrift noch dieselbe Nüchternheit wie die ältesten Bauten Syriens; Sachau findet Stil und Baumaterial den Ruinen von Saibidj und Elbâra vollkommen gleich.



Abb. 106. Urfa (Edessa), Regierungspalast: Ornamentfriese

Ganz andere Eindrücke liefern Aufnahmen, die ich dem Kaiserlich deutschen Legationsrat Dr. Max Freiherrn von Oppenheim verdanke. Eine Photographie gibt eine Grotte im Westen von Edessa mit einem Sarkophag, auf dessen Deckel wie in Palmyra eine gelagerte Gestalt mit Begleitfiguren erscheint. Wichtiger ist das Kapitell, das ich bereits oben S. 256 besprach. Man vergleiche jetzt dessen Ornament mit demjenigen der palmyrenischen Stücke und wird sich überzeugen, daß es nach dem Blattschnitt durchaus der Zeit Diokletians angehören könnte. Hier seien im besonderen Stücke von Steinfriesen vorgenommen, die Dr. von Oppenheim im Regierungspalaste auffand (Abb. 106). Der obere Fries zeigt Köpfe nebeneinander geordnet, die stark an diejenigen erinnern, die man so massenhaft an der Ruine von Hatra als architektonischen Schmuck verwendet sieht.[3]) Auch finden sich da Haartrachten, die an koptische erinnern. Da Hatra parthisch ist, dürfte auch dieses Friesstück sehr alt sein. Das wäre wichtig, weil mit dem genannten Friese, scheint es, die in Abb. 106 mitaufgenommenen Rankenfriese

[1]) Vgl. Texier and P. Pullan, Byz. architecture S. 182f.
[2]) Reise in Syrien und Mesopotamien S. 194.
[3]) Dieulafoy V, S. 17f., bes. aber Revue arch. 1897, II, S. 348.

zusammengehören. Der eine Pfosten zeigt Weinlaub so in die Achterverschlingungen zweier Stiele verteilt, daß sich immer Blatt und Traube durch eine Furche getrennt, paarweise gegenüberstehen. Der Schnitt ist durchaus konventionell und sehr scharf auf die Wirkung im Tiefendunkel berechnet. Ähnlich die offenbar zusammengehörigen beiden Fragmente in der Abbildung rechts, die eine Ranke mit unausgeführten Weinblättern zeigen. Halte ich diese dekorativen Reste zusammen mit den von Chapot aufgenommenen Architekturen, so zeigt sich ein entschiedener Gegensatz. Es scheint, daß einer älteren syrischen Art in Edessa dekorativ diejenige von Hatra gefolgt ist und mit dieser zugleich dort jener im Tiefendunkel komponierende Ornamentstil einsetzt, den auch Mschatta vertritt und dessen Bestehen schon durch Ornamente in Baalbek und Palmyra, zum mindesten diejenigen des Fahnenheiligtums in Palmyra für Nordsyrien und die Zeit Diokletians unzweifelhaft bezeugt ist. Immer ist bezeichnend die Tiefendunkelkomposition.

Für diese letztere Art fehlt es in unserem Städtedreieck nicht an weiteren Belegen. Vor allem werden hierher zu ziehen sein die beiden architektonischen Prachtstücke der Moschee von Diarbekr, von den Seldschuken in zwei Palastfassaden wiederverbaute [1]) Reste eines einst dem alten Amida angehörenden Baues. Er ist leider noch nicht genau aufgenommen.[2]) Ich kann daher nicht sagen, ob das mir in einer Photographie von Dr. von Oppenheim vorliegende Detail der Westfassade (Abb. 107) den Stil des Ganzen oder nur eines von den Seldschuken ergänzten Teiles wiedergibt.[3]) In jedem Falle scheint dieses verkröpfte Gebälk mit den überreichen Ornamenten auf ein Original aus dem IV.—VII. Jahrhundert zurückzugehen. Man hat den Armenier Tigranes, die Sassaniden, endlich Heraklius[4]) dafür verantwortlich machen wollen; entscheiden läßt sich nur nach genaueren Aufnahmen. Vorläufig könnte man im Zusammenhang mit Mschatta folgendes sagen. Die Ornamente sind alle vollkommen rein ohne jede Modellierung aus der hellen Fläche im Tiefendunkel ausgestochen. An dem unteren Fries über der seldschukischen Inschrift spielt die Hauptrolle eine aus mehreren Vasen entspringende Weinranke von sehr konventionellem Schnitt. Darunter läuft ein Palmettenband hin, das in der typischen Art herzförmig umschlossen wird von lotosartigen Gebilden,[5]) deren Spitzen sich wie diejenigen der Flügelpalmette einrollen. Am oberen Gesimse bildet den Rand eine Spiralranke mit verdickten Enden, darunter scheinen über einer ähnlichen Ranke Konsolen nachgeahmt, als Abschluß dienen Perlstab und Zahnschnitt. Ich denke, ein Zweifel daran, daß zum mindesten das Original dieser Friese Mschatta nahestand, kann nicht auftauchen. Sicher alt sind die Kapitelle, besonders das links mit dem schönen, durchbrochen gearbeiteten Mäander, der an denjenigen im Zahnschnitt von Mschatta, im Zickzack an den Pfeilern von Acre (Abb. S. 302) erinnert. Dagegen gehören ebenso sicher der seldschukischen Zeit an die Inschriftfriese. Wenn man die darin verwendeten Rankenformen (Abb. 108) zum Maßstab nimmt und mit dem Ornamentschnitt der darüberliegenden Friese vergleicht, so wird deutlich, wo der Charakter des Originals noch leidlich gewahrt und wo andererseits die, eine alte Architektur

[1]) van Berchem teilt mir mit, daß dies nach dem Charakter der Inschriften im XII. Jahrhundert geschehen sein müßte.

[2]) Vgl. Phené Spiers, Transactions of the R. Institute of Brit. Architects VII (1891), S. 42f. Genaue Aufnahmen besaß Texier; sie wurden leider nicht veröffentlicht. Vgl. Fergusson, Hist. of arch.[2] I, S. 380f.

[3]) Nach Fergusson, Hist.[2] II, S. 380 ist das obere Stockwerk mehr klassisch im Stil als das untere durchgeführt, das unsere Abbildung zeigt.

[4]) Beylié, L'habitation byz. S. 43.

[5]) Das Motiv kehrt auch in Byzanz außerordentlich häufig wieder.

(Gebälk des Obergeschosses?) ergänzende Hand sich ganz gehen läßt. Merkwürdig ist der Stierkopf auf dem Kämpfer über dem Kapitell rechts.

Als dritter Beleg reiht sich diesen Proben aus Edessa und Amida an, was Chapot über Reṣāfa berichtet hat.[1]) Ich konnte bereits oben S. 262 und 282 auf die überaus

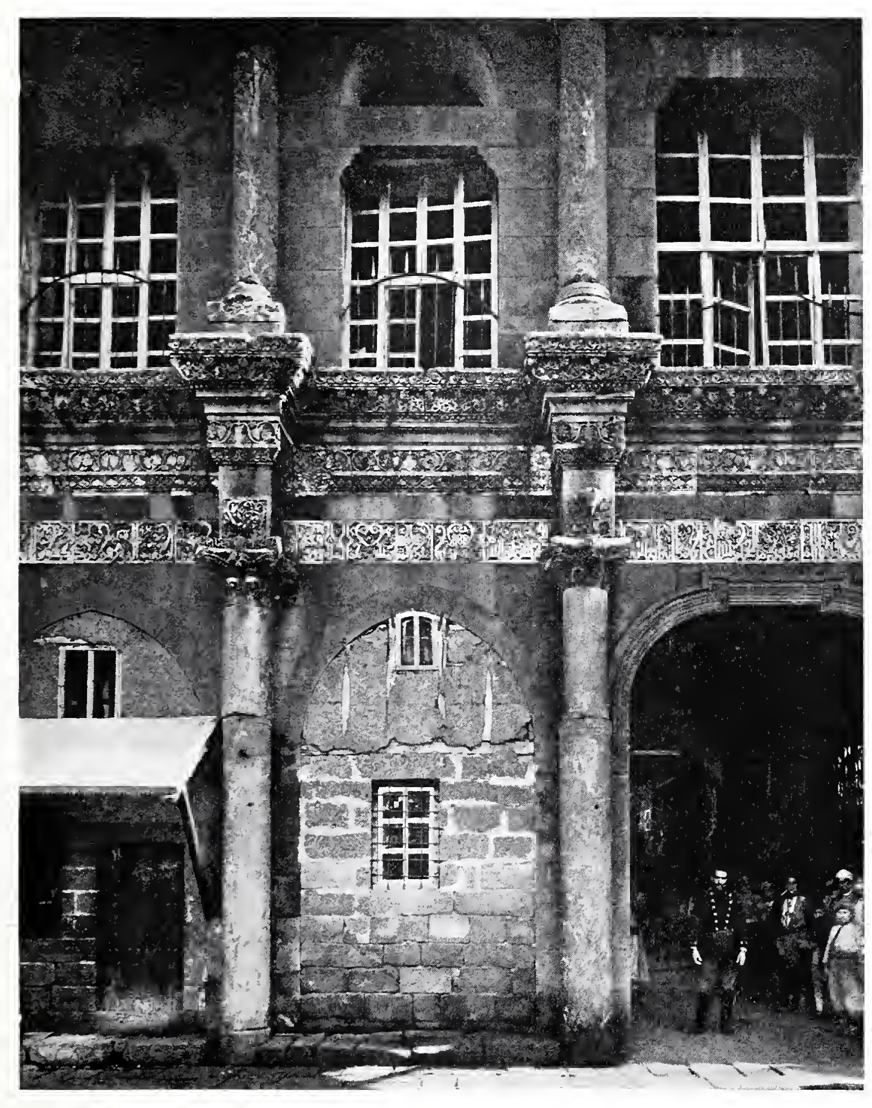


Abb. 107. Diarbekr (Amida), Westfassade im Hofe der großen Moschee

enge Verwandtschaft der Torfassade mit Mschatta hinweisen und mache hier noch im besonderen aufmerksam auf die Diarbekr gleichen Kapitelle mit Kämpferaufsätzen und, daß auch hier an den Bogen die Weinranke als Hauptornament vorkommt. Die Blätter sind offenbar rein nach dem zur Verfügung stehenden Raum zurechtgeschnitten und

[1]) Bulletin de corr. hell. 1904, S. 280.

setzen sich in den horizontalen Verbindungsstreifen zwischen den Bogen zu Palmetten um. Unter der Ranke läuft dasselbe Lanzettzickzack wie auf dem Täfelchen aus Ephesos[1]), dann ein Perlstab hin. Über der Ranke folgen sich Zahnschnitt und Eierstab, letzterer ähnlich geschnitten wie an dem Wulst des Kapitells von Edessa. Endlich wie in Diarbekr ein Konsolenfries, durch eine Perlschnur von einem abschließenden Streifen getrennt, der hier mit Palmetten gefüllt ist.



Abb. 108. Diarbekr (Amida), Westfassade im Hofe der großen Moschee: Detail aus Abb. 107

Chapot nimmt an, daß dieses Tor durch die Nachrichten, die Prokop[2]) über Sergiopolis gibt, in die Zeit Justinians zu datieren sei. Ist das wirklich der Fall und stützt sich die Identifizierung von Reṣāfa mit der Stadt des hl. Sergius nicht nur darauf, daß in der Hauptkirche von Reṣāfa Inschriften an den Kapitellen einen Bischof Sergios nennen, so wäre jedenfalls bezeichnend, daß die Baumeister Justinians durchaus in einheimischer, nicht in byzantinischer Art bauten und Formen anwendeten, die ich eher für älter halten würde, wenigstens soweit das Prachttor der Stadt in

[1]) Vgl. oben S. 266 Abb. 43.

[2]) De aed. II, 9 ed. Bonn III, S. 234f.

Betracht kommt. Man vergleiche nur den Schnitt der Ranke und die um den Stiel geschlungenen Winden mit der oben S. 336 gegebenen Abb. 105 der Ornamente vom Fahnenheiligtum Diokletians. — Für die Kirchen im Innern von Reṣāfa sehe man Chapot nach und halte dazu, was ich »Kleinasien, ein Neuland« S. 96 über die Architektur des ovalen Oktogons von Wiranschehr, einer Ruinenstätte inmitten unseres Städtedreieckes, gesagt habe. Man wird dann den Eindruck gewinnen, daß Mesopotamien auch im Gebiete der Baukunst nicht ohne Bedeutung war.

Mir liegt näher, bei solchen Denkmälern zu bleiben, die weitere Belege für die dekorative Strömung dieser Gegend liefern. Ich übergehe daher, was Texier und P. Pullan über Dara[1]), Sachau über Harrân berichten[2]) und gehe gleich über auf Nisibis, wo uns die Jakobskirche, wenn mir Aufnahmen vorlägen, länger fesseln müßte.[3]) Für den Augenblick muß ich mich an anderes Material halten. Nisibis läßt sich wie Edessa als Ausstrahlungszentrum christlicher Kultur- und Kunstformen nachweisen. Kein geringerer als Cassiodor war es, der, als er sich 540 nach dem Kloster Vivariense bei Scylacium in Unteritalien[4]) zurückzog, Beziehungen zu Nisibis und Edessa anknüpfte.[5]) Bekannt ist, daß die Armenier in frühester Zeit sich ihre Bildung an diesen Schulen holten.[6]) Es wird daher nicht verwundern, einen Mann »aus der Stadt Nisibis« als Träger bedeutungsvoller Kunstformen in dem syrischen Kloster der sketischen Wüste zu finden. Der Klostervorstand Moses von Nisibis (etwa 907—944) schmückte die Hauptkirche seines Deir es-Surjânî genannten Klosters mit Türen und Malereien, die nach den Inschriften und Bildtypen syrischen, d. h. wohl mesopotamischen Ursprunges sein dürften[7]). Für uns sind im Hinblick auf Mschatta am wertvollsten Stukkaturen, mit denen die Wände des Haikals und die Pfosten der im J. 913/914 entstandenen Falttür geschmückt sind. Durch das Entgegenkommen Max Herz-Beys bin ich in der Lage, Proben der vom Comité de conservation des monuments de l'art arabe für unser Werk über die Kirchen und Klöster Ägyptens besorgten Aufnahmen hier vorlegen zu können. In der Mitte der Abbildung 109 sieht man einen Baum oder Kandelaber wie in Dreieck O von Mschatta aufgerichtet, die Wurzel flankieren flügelartige Halbpalmetten, die Zweige enden eichelartig und die Krone sitzt korb- oder vasenähnlich zwischen zwei Vollpalmetten. Der ganze Baum mit den seitlichen Kreuzen hebt sich wie das Zickzack in Mschatta von einem Rankengrunde ab. Unmittelbar an die Dreiecke U und V von Mschatta klingt das Feld rechts an. Der mittlere Kandelaber zeigt eine langgestielte Palmette, darüber eine Art Flügelpalmette, dann den Zapfen zwischen seitlichen Halbpalmetten und seitlich ähnliche Kombinationen von Voll- und Halbpalmetten mit dem Palmettenwipfel. Das dritte Feld links gibt die sonderbarsten Formen von Palmetten, Füllhörnern und Trompeten nebeneinander. Unter allen diesen in Wirklichkeit durch Fenster getrennten Feldern läuft ein Band hin, das abermals die verschiedensten Palmettenkombinationen zeigt, wobei die Spitze gewöhnlich zapfenförmig wuchert und von Halbpalmetten begleitet ist. Ich kann hier des Raumes halber nicht näher auf diese interessanten Formen eingehen und mache nur noch aufmerksam auf das feine

[1]) Byz. architecture 54f.

[2]) Reise S. 218f.

[3]) Vgl. Oppenheim, Vom Mittelmeer II, S. 30, Texier u. Pullan, a. a. O. S. 52f., Sachau S. 391.

[4]) Wohl die Ruine von Squillace. Vgl. mein Kleinasien, ein Neuland S. 221 und Prieß, Zeitschrift für Bauwesen LIV, 441f.

[5]) Nach Mitteilungen von L. Traube. Vgl. Kiehn, Ausgabe des Junilius, Einleitung.

[6]) Vgl. meine Byz. Denkmäler I, S. 81.

[7]) Vgl. meine Publikation im Oriens christianus I, S. 356f.

Pfostenornament in unserer Abbildung ganz rechts mit seinen überaus sauber gearbeiteten Palmettenmotiven und auf die Innenzeichnung des Weinblattes in den beiden seitlichen Rechteckfeldern unten, die im Zusammenhang mit dem oben S. 332 Gesagten zu beachten ist.

Moses von Nisibis oder einer seiner Vorgänger im Amte eines Abtes des syrischen Klosters wird die Anfertiger dieser Stukkaturen aus der Heimat berufen haben oder er hat sie — aus Bagdad mitgebracht, wo Moses kurz vor 932 im Interesse seines Klosters am Kalifenhofe weilte. Er kehrte von dort mit einer Sammlung von 350 auf der Reise erworbenen Codices ersten Ranges zurück. Der Kunstimport aus Mesopotamien war eben auf allen Gebieten im schönsten Gange.

Es sind uns noch einige mesopotamische Handschriften von der Art erhalten, wie sie in jenen Zeiten die Armenier, dann Cassiodor nach Unteritalien und Moses von

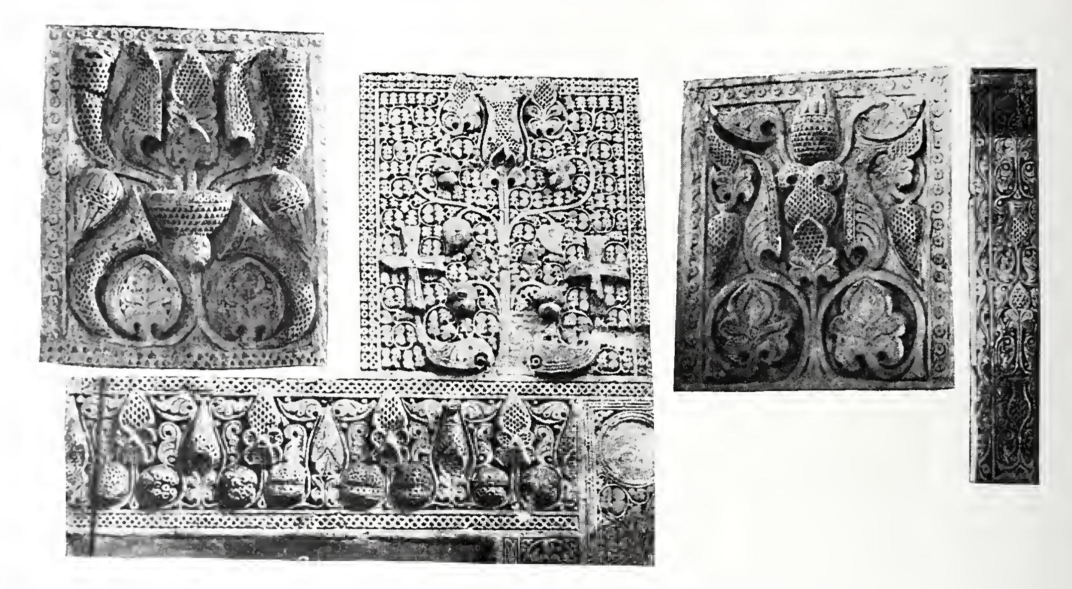


Abb. 109. Deir es-Surjâni in der sketischen Wüste, Stuckornamente an den Haikalwänden

Nisibis nach Ägypten bezogen haben. So die syrischen Miniaturen des Etschmiadsin-Evangeliars,[1]) dann das im Jahre 586 im Johanneskloster der Stadt Zagba in Mesopotamien vom Kalligraphen Rabbula vollendete Evangeliar der Laurentiana,[2]) ferner das einst im Besitze des Ananiasklosters in Mardin befindliche Evangeliar der Bibliothèque nationale (Cod. Syr. 33), dann der im Jahre 757 in Edessa vollendete Kodex der Laurentiana, aus dem Garrucci (Taf. 156) die Miniatur des hl. Markus veröffentlicht hat usf. Für die Evangeliare ist bezeichnend der Schmuck der Kanonesarkaden. Ich wüßte nichts, was ich der monumentalen Fassade von Mschatta im Gebiete der Kleinkunst so eng an die Seite stellen könnte, als diese in einem ähnlich reichen Ornamentstil durchgeführten Folgen von Giebel- und Rundarkaden mit dem Schmuck von Pflanzen, Vögeln und gegenständigen Tieren zu seiten einer Vase als Krönung. Für

[1]) Vgl. meine Byz. Denkmäler Bd. I.

[2]) Garrucci Taf. 128f., Venturi, Storia I, S. 162/163.

mich erscheint es wahrscheinlich, daß sich dieser Ornamentstil in Mesopotamien entwickelt hat und mit dem Pergament[1]) zusammen überallhin zu Armeniern, Kopten, Arabern, Merowingern, Iren und Angelsachsen gewandert ist, vor allem im Wege der Klostertradition. Die hellenistischen Elemente desselben haben ihre Vorläufer in altassyrischen Reliefs wie demjenigen aus Ninive bei Layard I, Taf. 30.[2]) Der römische Kalender des Griechen Filokalus vom Jahre 354[3]) und das Bronzetäfelchen aus Ephesos (oben S. 266) bieten die ersten Anzeichen des Vordringens dieses mesopotamischen Schmuckstiles nach dem Westen. Sie entfernen sich schon ungleich mehr von der Antike als Mschatta.

Dem mesopotamischen Kreise möchte ich nun auch zwei Pyxiden zuweisen, die sich sehr auffallend von den bekannten zahlreichen Denkmälern dieser Art in Elfenbein unterscheiden und im Ornament ebenso auffallend an die Mschattafassade und ihre Verwandten anklingen. Die eine (Abb. 110) befindet sich im Beuth-Schinkel-Museum in



Abb. 110. Berlin, Beuth-Schinkel-Museum
Christliche Knochenpyxis



Abb. 111. Paris, Coll. Comtesse Béarn
Islamische Knochenpyxis

Berlin[4]), die andere (Abb. 111) im Besitze der Comtesse de Béarn in Paris[5]). Beide sind massiv aus einem Röhrenknochen heraus gedrechselt und zeigen die gleiche ungewöhnliche Form eines unten ausbauchenden Napfes[6]), der mit einer Schräge, die an dem Pariser Stück mit einem Zickzack, in Berlin mit vertikalen Farbstreifen geschmückt

[1]) Über den Papyrustypus der Miniaturen demnächst ausführlich in einer im Druck befindlichen Arbeit über eine alex. Weltchronik in den Denkschriften der Wiener Akademie.

[2]) Perrot et Chipiez II, S. 201, vgl. auch ebenda II, S. 225.

[3]) Ergänzungsheft I des Kais. Deutschen Arch. Instituts.

[4]) Sie wurde bekannt durch die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1898. Ich danke den Hinweis Adolf Goldschmidt.

[5]) Ich sah sie auf der Exposition des arts musulmans, Paris 1903. Meine Abbildung nach einer Aufnahme, die ich Max van Berchem verdanke.

[6]) Das Pariser Exemplar ist 8,4 cm hoch und hat unten 8,5, oben am Rande des Ansatzes für den Deckel, dessen Haspe noch erhalten ist, 7,8 cm Durchmesser.

ist, auf einem Wulstrand aufsitzt. Den oberen Rand bildet in Berlin u. a. ein Wulst, der farbig in einer Art gemustert ist, die in altassyrischen Ornamenten ebenso häufig vorkommt wie in den bis jetzt nur aus ägyptischen Gräbern bekannten Wirkereien und den sassanidischen Seidenstoffen.[1]) Uns interessiert in erster Linie der Rankenschmuck. Auf beiden Näpfen wiederholt sich das Rankenmotiv fünfmal. Auf dem Stück der Comtesse de Béarn entspringen die beiden Stämme immer aus einer Vase und breiten sich ähnlich aus wie auf dem großen Stück des Kaiser Friedrich-Museums, das oben S. 305 abgebildet ist, oder auf einzelnen der vielen kleinen Knochenstücke, die Abb. S. 306 zeigt. Bezeichnend ist die letzteren eng verwandte Bildung des Blattes und vor allem die Auflösung der Traube in einzelne, bisweilen nur drei Knöpfe. Es kann kein Zweifel sein, daß die Pariser Pyxis nicht im XIV. bis XV. Jahrhundert in Spanien entstanden ist,[2]) sondern aus Ägypten stammt oder mit den ägyptischen Stücken aus dem Osten importiert wurde.

Der Napf im Beuth-Schinkel-Museum schließt sich womöglich noch enger an die ägyptischen Parallelen. Er wird daher schwerlich im X. Jahrhundert auf französischem Boden entstanden,[3]) sondern auf denselben Kunstkreis zurückzuführen sein, dem auch die Motive der Parallelen aus Ägypten entstammen. Zunächst gehört hierher das Arkadenmotiv mit den wechselnden Giebeln und Rundbogen. Man vergleiche die Stücke auf S. 306 und erinnere sich, daß dieser Wechsel typisch für die von Mesopotamien ausgehenden Kanonesarkaden ist. Dann aber beachte man, daß der Schmuck dieser Arkaden mit Knopfreihen nicht nur in Ägypten heimisch,[4]) sondern vor allem auch eines der Lieblingsmotive von Mschatta ist. Man findet es auf dem Randsteg unter dem oberen Rankenwulst und den Blattzinnen des Sockels (Abb. 52), als Musterung der Kreise in Dreieck A[5]) und auf den Ornamentkreisen in V (Abb. 93) usf. Die Vorliebe für dieses Knopfmotiv führt dazu, solche Knöpfe auch auf Weinblätter als Stielendigung zu legen, bald einfach rund, bald gebohrt,[6]) ein Wechsel, der ja auch bei Reihung der Knöpfe in Streifen beobachtet werden kann; man vergleiche die Berliner Pyxis mit Mschatta (Abb. 52). Auf der Pyxis findet sich das Knopfmotiv auf den Weinblättern bald einfach kugelig, bald pflanzlich umgebildet, immer in derselben unorganisch spielenden Art, die fortschreitend schon an den Ornamenten des großen Tempels von Palmyra beobachtet wurde und schließlich aus dem Weinblatt eines der Palmettenmotive der Arabeske gemacht hat. Die Art, wie die Weinranken sich in den einzelnen Arkaden entwickeln, erinnert an die Rückseite der beiden Elfenbeinstücke in Kairo und im Louvre[7]), die wieder jenen der Aachener Domkanzel nahestehen. Wichtig ist, daß, während diese Stücke mit Figuren antiken Ursprunges geschmückt sind, unser Napf unzweideutig durch das Stabkreuz als christlich charakterisiert wird. Es zeigt dieselbe Form, die ein typisches Kennzeichen Christi auf der Maximians-Kathedra, den aus Syrien bzw.

[1]) Vgl. für die farbige Ausstattung auch die Beinstücke im Kaiser Friedrich-Museum Nr. 674—685 meines Inventars und meinen Katalog Koptische Kunst S. 171 f., Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria S. 12 f.

[2]) Wie der Catalogue der Exposition von 1903 unter Nr. 18 angibt.

[3]) Wie in dem Werke über die Ausstellung von 1898, S. 64 angenommen wird.

[4]) Wo er bisweilen (im Thebanischen) ganz eigenartig verwendet wird. Vgl. dafür meine Hell. und kopt. Kunst in Alexandria, S. 89 f.

[5]) Taf. IX. Vgl. was darüber oben S. 308/9 im Zusammenhang mit persischen Seidenstoffen gesagt wurde.

[6]) Vgl. oben S. 304 Abb. 80 f.

[7]) Abb. oben S. 304 Abb. 82/3.

Ägypten stammenden Elfenbeinpyxiden und auf fünfteiligen Diptychen ist. Ich halte schon wegen dieses Motivs die Pyxis für altchristlich und glaube, daß sie ein wertvoller Beleg für die halbpersische Kunst ist, die in der Provinz Mesopotamien[1]) oder im gegebenen Falle eher sogar bei den Christen im sassanidischen Mesopotamien geherrscht hat. Es steht außer Zweifel, daß um die Mitte des IV. Jahrhunderts das Christentum in den Tigrislandschaften weit verbreitet und unter Bischöfen organisiert war; u. a. hatte auch Seleukeia-Ktesiphon einen eigenen Bischof.[2]) Ich erinnere an das, was wir von Klostergründungen in diesen Gegenden wissen.[3]) Hier in Mesopotamien fand in erster Linie der Austausch jener Formen statt, die sowohl der christlichen wie der islamischen Kunst angehören. — Ich halte für richtig, wenn man die Pyxis der Comtesse de Béarn in Paris auf eine Ausstellung mohammedanischer Kunst brachte. Sie ist islamisch und stammt wie das christliche Exemplar in Paris wohl aus demselben Kreise, der so ausgiebig auf Ägypten gewirkt hat, aus Mesopotamien. Die Stücke mögen zur Zeit der Kreuzzüge über Jerusalem nach dem Abendlande gelangt sein. Hier sei nur noch bemerkt, daß die Form der beiden Näpfe in der Moschee des Ibn Ṭulūn in Kairo wie besonders später in der Fatimidenzeit festgehalten erscheint für die Bildung des Kapitells in Glockenform.[4]) Die Kapitelle der Arkaden an der Pyxis des Beuth-Schinkel-Museums zeigen, scheint es, bereits Ansätze nach dieser Richtung.

3. Die sassanidische und arabische Kunst

Es ist S. 243f. dargelegt worden, daß die zehn so gleichartig in Ziegeln ausgeführten oder projektierten Raumgruppen von Mschatta sassanidischen Ursprunges sind. Nur für den Einbau der Halle und den Grundriß des Trikonchos muß die Frage vorläufig eine offene bleiben. Die Umfassungsmauer in Stein fällt aus diesem Kreise heraus, schließt sich mehr der syrischen Art an. Die Fassade aber ist, wie ich eben zu zeigen suchte, mehr im Geiste der nordmesopotamischen Denkmäler gehalten, allerdings in der Bildung des Weinblattes unter Verwertung eines persischen Motivs. Warum kann, müßte jetzt gezeigt werden, nicht ebensogut für das Ganze der Süden, also die sassanidische Kunst selbst in Betracht kommen?

Steinskulpturen haben schwerlich eine irgendwie führende Rolle in der sassanidischen Architektur gespielt, vielmehr wird auch für die mittelpersische Zeit der Nachdruck auf jene Techniken zu legen sein, die der Verkleidung der Ziegel- oder Bruchsteinmauern und dem nach gut altorientalischer Sitte strotzenden Prunke gedient haben. Was in der Mschattafassade vorliegt, kann sehr wohl im großen und ganzen das Abbild einer solchen sassanidischen Prunkfassade in emaillierten Ziegeln, Stuck oder dergleichen sein, nur die Ausführung in Stein blieb den mehr antik geschulten Händen der Nordmesopotamier überlassen. Um nun den Kontrast zwischen Mschatta und dem, was als typisch sassanidisch gelten kann, deutlich zu machen, möchte ich zwei früharabische Denkmäler vorführen, die den Charakter der Kunst der von den Nachfolgern Mohammeds verdrängten Sassaniden festgehalten zeigen. Beide gehen auf die große

[1]) Dahin könnte auch der Kamm des hl. Gauzelin in der Kathedrale von Nancy gehören. Nach der Abbildung bei Molinier, Ivoires S. 148 läßt sich nicht bestimmt urteilen.

[2]) Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten, S. 443f. Vgl. dazu Nöldeke, Tabari S. 384.

[3]) Nöldeke, Tabari S. 172.

[4]) Vgl. Prisse d'Avennes; ferner Franz-Pascha, Die Baukunst des Islam 2 A, S. 98 und Kairo S. 15 u. a. O.



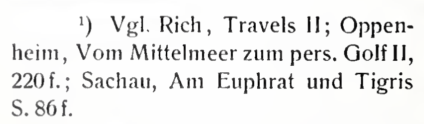
Abb. 112. Kairo, Moschee des Ibn Ṭulūn: Stuckfriese

Blüte Bagdads in der Abbassidenzeit zurück und sind oben bereits mit Rücksicht auf allerhand Einzelheiten herangezogen worden.

Das eine Denkmal führt in den Kreis von Samarra am Tigris, dem Versailles der Fürsten von Bagdad. Leider sind dort noch keine genaueren Aufnahmen gemacht.[1]) Aus diesem Orte kam jener Fremde[2]), der Aḥmad ibn Ṭulūn im alten Kairo anbot, eine Moschee nicht mit Säulen, wie es der geheiligte, auf Medina zurückgehende Typus verlangt hätte, sondern auf andere Art zu bauen. Nach mesopotamischem Brauch reihte er aus Ziegelpfeilern gebildete Korridore aneinander und schmückte sie mit jenen Stuckornamenten, welche die Abb. 112 u. 113 zeigen. Der die Hauptbogen einheitlich, wie das große Zickzack von Mschatta, mit ein und demselben Muster umschließende Fries ist bei 3500 m lang und zeigt ein Motiv, das sich als Variante der Stuckornamente im Deir es-Surjānī (oben S. 342) ansehen läßt: Füllhörner zu seiten einer Vollpalmette, die nach den Seiten in Schließen übergeht; diese nehmen eine zepterähnliche Vollpalmette in die Mitte, neben der ein Weinblatt mit aufliegender Traube(?) und darunter ein Efeublatt(?) ausranken. Bilden hier die positiven Formen



Abb. 113. Kairo, Moschee des Ibn Ṭulun
Ornamentproben der Stuckfriese



[1]) Vgl. Rich, Travels II; Oppenheim, Vom Mittelmeer zum pers. Golf II, 220 f.; Sachau, Am Euphrat und Tigris S. 86 f.

[2]) Es kann immerhin ein Naṣrānī gewesen sein. Vgl. meine Koptische Kunst S. XXIV und die Nachricht bei Oppenheim a. a. O. S. 223, daß einst an Stelle Samarras ein christliches Kloster gestanden habe.

das Muster, so kann bei den über 600 Ornamenten, welche die Entlastungsbogen und Fenster umrahmen,[1]) kaum zwischen Muster und Grund geschieden werden. Das Ganze ist in Schrägschnitt so gegeben, daß den Grund nur gewisse, immer wiederkehrende Schnörkelmotive berühren, die durch Palmetten mit Punkten und Kommaschlitzen ähnlich gefüllt sind wie die oben S. 265 abgebildete Holztafel des Museums zu Kairo. Mit Mschatta hat das alles nichts zu tun, wohl aber mit jenen Keilschnittbronzen aus Barbarengräbern, die Riegl[2]) für antiken Ursprunges ansieht. Davon unten mehr.

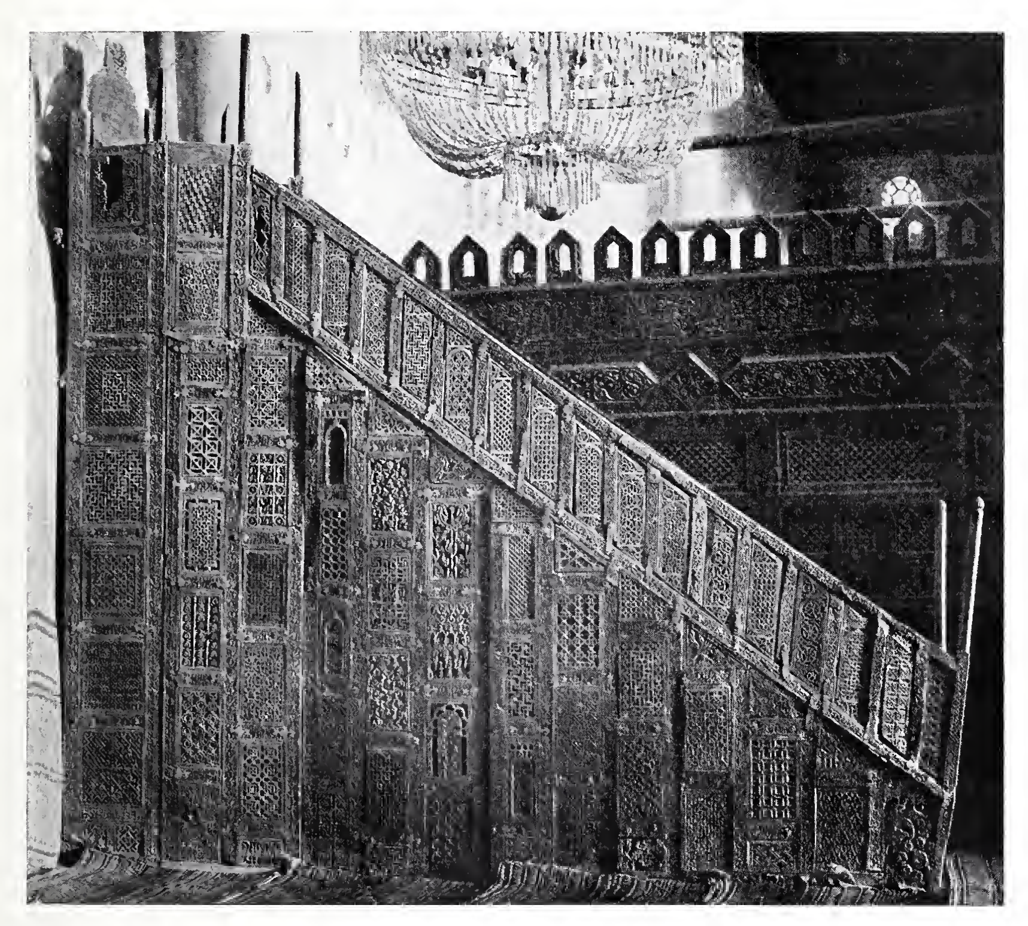


Abb. 114. Kairuan, Große Moschee: Holzmimbar

Nicht anders ist es bei dem Holzmimbar in der großen Moschee von Kairuan, von dem ich oben S. 315 bereits ein Feld mit dem Mschatta verwandten Flügelkandelaber abgebildet habe. Ihn ließ Ibrahīm ibn el Aġlab im J. 242 d. H. = 856/57 n. Chr. aus Bagdad

[1]) Einiges stilistisch schlecht abgebildet bei Prisse d'Avennes, L'art arabe Taf. 44, Owen Jones, Grammar Taf. 30, Riegl, Stilfragen S. 303f. Das Comité de conservation des monuments de l'art arabe erfüllt hoffentlich bald seine Pflicht, diese Ornamente in photographischen Abbildungen der wissenschaftlichen Welt zugänglich zu machen.

[2]) Die spätrömische Kunstindustrie S. 154f.

kommen.[1]) Ich kann mir nicht versagen, dieses hervorragende Denkmal der älteren islamischen Kunst hier in einer Gesamtabbildung zu geben, weil es den Schlüssel zur Lösung von Fragen bietet, die angesichts der Mschattafassade gestellt werden mußten. Wie dieser Fliesenteppich in Stein bietet auch der Mimbar von Kairuan (Abb. 114) eine so unerschöpfliche Fülle von Ornamenten, daß es unmöglich scheint, ihrer Herr zu werden. Dabei besteht zwischen beiden ein tiefgehender Unterschied in dem Gestaltenkreis, den sie vorführen: waren es in Mschatta vorwiegend Pflanzenmuster, so sind es hier fast ausschließlich die allerfeinsten geometrischen Linienspiele, an denen sich das Auge weiden kann. Gemeinsam sind beiden nur die Felder mit Flügel-, Palmetten- und Zapfenornamenten; sie vermitteln zugleich den Eindruck, daß wir es mit einander nahestehenden Kunstkreisen zu tun haben. Was die linearen Gittermotive geben, das sind die Vorläufer jener Polygonalornamente, die der Islam bis zu sinnverwirrender Virtuosität gesteigert hat und für die oben S. 330 Proben am Miḥrāb der Sitta Ruḳaia vorliegen. Es sind ursprünglich dieselben Muster, die direkt oder über Syrien in Byzanz wie bei den Kopten Eingang gefunden haben und in Rom an der Decke des Umganges von S. Costanza in Mosaik,[2]) an der Rückseite der Holztür von S. Sabina aber in Kerbschnitt[3]) ausgeführt erscheinen.

Dieser Mimbar ist nicht nur um des Kontrastes seiner sassanidisch-arabischen zur nordmesopotamischen Ornamentik Mschattas von Bedeutung. Wichtiger erscheint im Augenblick, daß an ihm das oben S. 273 f. nachgewiesene Kunstprinzip der Rankenfüllungen in den Dreiecken von Mschatta, die Komposition des hellen Musters im Tiefendunkel, derart als leitender Grundsatz herrscht, daß man glauben möchte, für den Schnitzer bedeute diese Art zu bilden die einzig mögliche Kunstart. Wenn in Mschatta ein harmonischer Ausgleich zwischen der Komposition in Licht und Schatten und derjenigen im Tiefendunkel gesucht und die glücklichste Gesamtwirkung gefunden ist, so herrscht hier ganz einseitig ein starres unabänderliches Prinzip. Wenn Mschatta die Verschmelzung der Kunstanschauungen der Antike mit der des Orients bedeutet, so vertritt der Mimbar von Kairuan die von der Antike unbeleckte, unverfälschte Grundanschauung des Orients. Denn orientalisch ist[4]) neben den eigenartig geometrischen Mustern und der Komposition im Tiefendunkel noch ein Drittes, das die große Mehrzahl der Ornamente dieses Mimbars kennzeichnet: daß sie nicht nach antiker Art als abgeschlossene tektonische Einheiten ihr Feld füllen, sondern über ihren Rahmen hinaus als richtige Muster ohne Ende in die Weite fortgesponnen werden können. Ich habe schon im letzten Bande dieses Jahrbuchs S. 175 f. auf den orientalischen Ursprung solcher Netz- und Gittermotive hingewiesen[5]) und gezeigt wie sie in nachalexandrinischer Zeit allmählich[6]) in die Kunst des Mittelmeergebiets Eingang gefunden haben.[7])

Das also sind zusammen mit dem, was der Mimbar der Sitta Ruḳaia (oben S. 330) erkennen läßt, Proben für die Art, wie die Sassaniden Wände geschmückt haben mögen. Erhalten ist davon aus sassanidischer Zeit selbst nichts — soweit unsere mageren Kenntnisse heute reichen. Nimmt man demgegenüber vor, was von Ritter

[1]) Saladin, La mosquée de Sidi Okba S. 7 (wo das Datum falsch transskribiert ist) und S. 104/05.

[2]) Venturi, Storia I, S. 106/07.

[3]) Wiegand, Das altchristliche Hauptportal Taf. III.

[4]) Vgl. dagegen Riegl, Stilfragen S. 308 f. und Spätrömische Kunstindustrie S. 192.

[5]) Vgl. dazu die phrygischen Felsgräber, Perrot et Chipiez V, S. 82 f.

[6]) Wie vorher schon durch Stoffmuster.

[7]) Vgl. jetzt auch meine Koptische Kunst S. 56 und 124/25.

aus älteren Reiseberichten über vorhandene Ruinen von Palästen und Jagdschlössern zusammengestellt ist, so bleibt allerdings die begründete Hoffnung, daß zielbewußte Expeditionen auch in dieser Richtung Wandel schaffen könnten,[1]) besonders je weiter nach Osten sie sich erstrecken sollten. Wir müssen uns vorläufig noch an ein Denkmal halten, das eine Art Triumphbogen Chosraus II. (590—628) darstellt und immer zum Vergleich herangezogen wird, wenn von Mschatta die Rede ist. Es liegt nicht mehr in Mesopotamien, sondern östlich von Bagdad im Gebirge bei der Stadt Kermanschah und ist in einen Tāk-i-Bostan genannten Felsen gemeißelt. Eine tiefe rundbogige Nische, mit figürlichen Reliefs geschmückt, zeigt außen eine Art Fassade mit zwei Pfeilern, von denen ich einen nach einer Photographie Fr. Sarres hier geben kann (Abb. 115).[2]) In der Vorderfläche des Felsens ist, niedrig wie der Rand, ein Rankenbaum ausgespart. Dreimal rollen sich seitlich Äste ein, dazwischen entwickeln sich symmetrisch Halbpalmetten von buschig gefiederter Form. Sehr absonderlich sind auch alle übrigen Füllmotive, besonders die Krone oben. Ich will darauf nicht näher eingehen. Sicher ist, daß mit Mschatta Verwandtschaft nur insofern vorliegt, als auch hier eine Fassade mit flächenfüllenden Ranken geschmückt ist. Während aber in Mschatta fest ausgeprägte Pflanzenformen, wie das Weinlaub, gegeben sind, liegen am Chosraubogen phantastische Umbildungen des Akanthus und Motive vor, die noch am ehesten an die sassanidischen Dreiecke U und V erinnern. Tāk-i-Bostan ist also eher geeignet, den Gegensatz zwischen dem sassanidischen Rankenornamente der Zeit Chosraus II. und Mschatta zu beleuchten, als zu beweisen, wie man bisher annahm, daß beide Denkmäler gleichzeitig und gleichen Ursprungs sein müßten. Mschatta erscheint dem Tāk-i-Bostan gegenüber noch sehr antik. Das hat bis



Abb. 115. Tāk-i-Bostan, Bogen Chosraus II.: Ornament des linken Pfeilers

[1]) Ich erinnere nur an die Musilschen Entdeckungen in der Wüste. Davon unten.

[2]) Aufnahmen bei Flandin et Coste, Voyage en Perse I, Taf. 2f.; Rawlinson VI, S. 602 u. a. O.

zu einem gewissen Grade schon Dieulafoy (V, S. 100) gesehen; er stellt dem Chosraubogen als Vertreter der Décoration sassanide-iranienne gegenüber Mschatta als einem Werk des Style sassanide-byzantin. Sobald man im letzteren Falle byzantinisch durch nordmesopotamisch ersetzt, trifft seine Unterscheidung das richtige.

In diesem Zusammenhange muß ein Bauwerk besprochen werden, das mit dem Tāk-i-Bostan gleichaltrig sein soll und dann für uns das wertvollste Vergleichsobjekt abgeben würde, weil es nur wenige Stunden von Mschatta nach Norden entfernt liegt. Es ist ein zuerst von Dieulafoy[1]) veröffentlichter Bau auf der Zitadelle von ʿAmmân, dem römischen Philadelphia. Wie sich jetzt herausstellt, waren die Dieulafoy von dem Architekten Mauß gelieferten Zeichnungen falsch, und zwar in einem für die Deutung ausschlaggebenden Detail: nicht um ein allseitig bis auf einen Haupteingang geschlossenes Gebäude, sondern um ein Propylaion mit durchlaufender Torflucht handelt es sich. Das bringen erst die Neuaufnahmen von B. Schulz zutage. Nachfolgend sein Bericht:

»Der Burgberg von ʿAmmân ist ein langgestreckter schmaler Höhenrücken, der dem Tale, in dem die Stadt liegt, nördlich vorgelagert, in etwa westöstlicher Richtung terrassenförmig ansteigt. Die oberste westlichste Terrasse des Berges erweitert sich aber nach Norden beträchtlich, etwa in Gestalt eines von Süd nach Nord orientierten Rechtecks, dessen nördlichster Teil, der nach allen drei Seiten steil abfällt und nur von Süden zugänglich ist, die eigentliche Burg trägt. Ihr ist südlich ein großer, in römischer Zeit im Sinne der Baalbeker Architektur monumental ausgestatteter Hof vorgelegt. In die Frontmauer dieses Hofes, die in etwa westöstlicher Richtung läuft und den südlichen Teil der Terrasse von der Burg trennt, ist jenes viereckige Gebäude eingebaut, das bisher gewöhnlich als »arabischer Palast« bezeichnet worden ist. Es liegt ungefähr in der Verlängerung der geraden Linie, die durch die beiden römischen Propyläen des Burgberges gebildet wird. Das äußere liegt im Tale an der Hauptstraße der römischen Stadt und wird gewöhnlich als Tempel bezeichnet (vgl. den Plan von Armstrong in Bädekers Palästina und Syrien 1900, S. 170), und von dem inneren dieser beiden Propyläenbauten sind die Reste auf dem südlichen Rande des Burgplateaus erhalten. Schon die Lage des Gebäudes in der Hofumfassungsmauer und in der Richtung des antiken Zuganges weisen darauf hin, daß es ein Torgebäude ist. Dem entspricht auch der Grundriß (Abb. 116): Ein quadratischer Raum von 10 m Seitenlänge bildet die Mitte. An seine Nord- und Südseite schließt sich je eine mit spitzbogigem Tonnengewölbe überdeckte und vorn mit einem gleichförmigen Gurtbogen abgeschlossene Türnische, in deren Rückwand sich die ebenfalls spitzbogig geschlossene Tür befindet. An der West- und der Ostseite liegt (Taf. XII) je ein mit Halbkuppel überwölbter und mit demselben Gurtbogen wie die Türnischen vorn abgeschlossener Liwân. Durch diesen kreuzförmigen Grundriß des Innern bleiben von dem umschließenden Rechteck vier rechteckige Eckräume übrig, von denen der nordwestliche eine einst von außen zugängliche Treppe enthält. Die übrigen drei sind mit spitzbogigen Tonnen überwölbt, und die beiden südlichen von der südlichen Türnische aus durch Rundbogentüren zugänglich, während der nordöstliche Eckraum durch eine Tür in der Nordwand von außen betretbar war. Hier befindet sich in der Mauer ein jetzt verschütteter schmaler Gang, der vermutlich eine Nebentreppe enthält. Von einer etwaigen Überwölbung des quadratischen Mittelraums sind keine Spuren vorhanden. Es ist wohl anzunehmen, daß er unbedeckt, also ein offener Zwinger zwischen den beiden Toren war.«

[1]) V, S. 99f.

»Der Bau ist ganz in Kalkstein in guter Technik ausgeführt und gut erhalten. Das Hauptinteresse an ihm erweckt die architektonische und ornamentale Ausschmückung des kreuzförmigen Innenraumes. Als einziges architektonisches Motiv ist dazu der Hufeisenbogen auf Dreiviertelsäulen verwandt. Für die Einzelformen scheinen mir Reminiszenzen des Ziegelbaues maßgebend gewesen zu sein. So für die einfach flach parallelepipedisch und in etwa Ziegelstärke gebildeten Kapitelle der kleinen Arkaden. Und bei den größeren Säulen haben die Kapitelle dieselbe Form mit gleicher Höhe

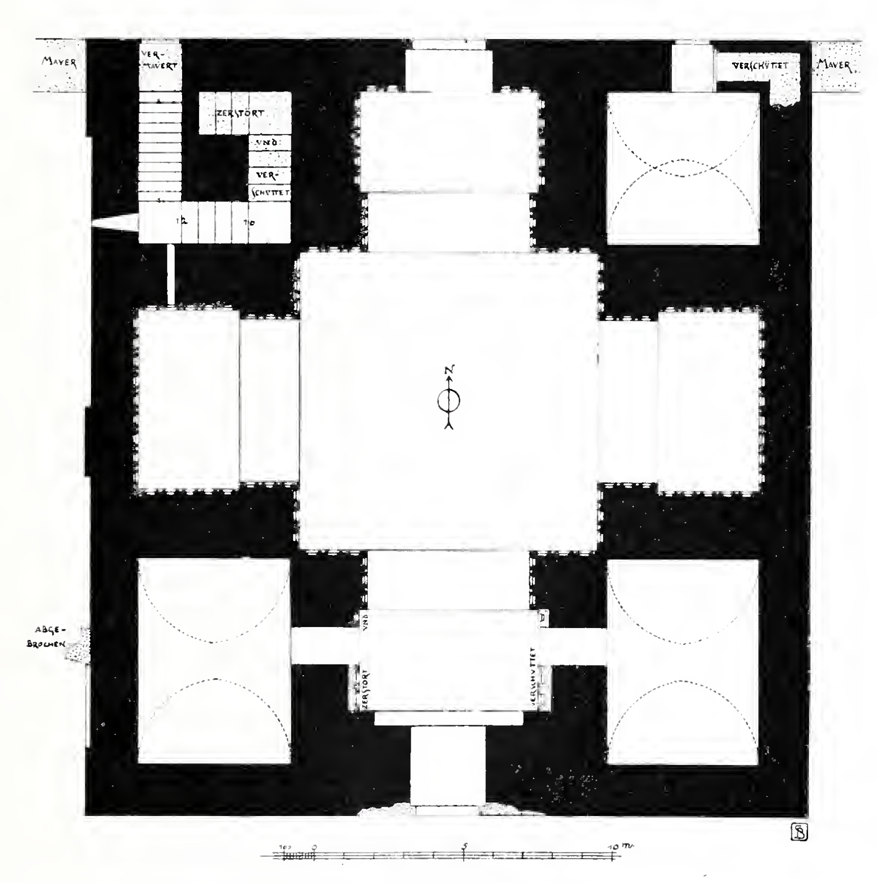


Abb. 116. 'Ammân, Zitadelle: Torbau

zweimal übereinander und nur durch eine eingerissene Nut getrennt, also als ob sie aus zwei Ziegelschichten hergestellt wären. Auch die Form des Gesimses, welches das dekorierte Paneel oben abschließt, ist ganz in Ziegel gedacht. Die Ornamentformen zeigen pflanzliche und geometrische Motive in guter Flächenverteilung, aber oft recht unbeholfener Durchbildung in flachem Relief. Einzelne Werkstücke mit ganz gleichen Dekorationsformen fanden wir auch in der inneren Burg selbst, wohl von einem gleichzeitigen, vielleicht nur angefangenen Bau dort herrührend, der ohne Grabung nicht näher festzustellen ist. Ich wage keinen Datierungsversuch.«

Die Bauform dieses Torgebäudes war, solange nur Dieulafoys Aufnahmen vorlagen, für die Geschichte des islamischen Kultgebäudes von weitgehender Bedeutung

als Urtypus der Medresenform, die neben der älteren Art der Moschee in Kairo etwa in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts auftaucht[1]) und ihren Hauptvertreter in der Moschee des Sultans Hassan gefunden hat.[2]) Es kann nicht gut daran gezweifelt werden, daß diese neue Bauform persischen Ursprungs ist;[3]) es fragt sich nur, ob der Bau auf der Zitadelle von ʿAmmân damit wirklich etwas zu tun hat und ob er noch sassanidischen oder bereits islamischen Ursprungs ist. Dieulafoy entschied sich in ersterem Sinne mit der Motivierung, die Araber hätten zwar ihre Konstrukteure von den Persern entlehnt, dagegen gern den byzantinischen Ornamentisten den Vorzug gegeben. Da nun im Ornament von ʿAmmân byzantinische Züge fehlten, müßte der Bau sassanidisch sein, spätestens gleichzeitig der Hedschra.

Wie Dieulafoy hier mit Byzanz den Bau von ʿAmmân datiert, so ist bis auf den heutigen Tag, wie wir sehen werden, mit demselben Byzanz Mschatta in die Zeit nach Justinian datiert worden. Immer derselbe Vorgang! Byzanz ist im Orient (so gut wie im Westen) der Deus ex machina für alle Denkmäler, mit denen man nichts Rechtes anzufangen weiß. Wenn ich zunächst bei der so bestechenden Grundrißfiktion Dieulafoys bleibe: die Medrese ist in Syrien durch Nur ed-Dīn, wie in Ägypten durch Saladin eingeführt.[4]) Der Bau Dieulafoys konnte daher nur persisch aus der Zeit vor Mohammed sein, oder er war islamisch und dann im XII. Jahrhundert oder später entstanden. Inschriften sind leider keine da und die islamische Kunst Syriens noch so gut wie gar nicht untersucht. Auch sind Bauten Saladins, scheint es, im südlichen Teile nicht erhalten.[5]) Dafür könnte der Norden Aufschluß geben, die Burg von Aleppo und Bauten in Membidj, Ḳalʿat Nidjm, Bîredjik, Ḥarrân und Ragga.[6]) Wenn ich nach den Photographien einzelner dieser Bauten, aufgenommen vom Freiherrn von Oppenheim, urteile[7]) und mir vor Augen halte, was syrische Baumeister in den Toren der Fatimidenstadt Kairo geleistet haben, dann scheint es mir nicht unwahrscheinlich, daß der Bau von ʿAmmân dem XII. oder XIII. Jahrhundert angehört. Dafür spricht schließlich doch auch, daß der Typus der Medrese selbst in dem von Schulz richtiggestellten Grundrisse latent vorliegt: der offene, quadratische Hof mit den vier Liwanen und Eckräumen. Die Datierung in sassanidische Zeit scheint mir unwahrscheinlich auch deshalb, weil der reine Spitzbogen in Keilsteinen, nicht die halbelliptische Bildung in Ziegeln für die Gewölbekonstruktion verwendet ist. Auch der Hufeisenbogen der Nischen entspricht nicht dem an derselben Stelle in Ktesiphon verwendeten Rundbogen. Aber freilich, alle diese Dinge sind schließlich nicht entscheidend, wir wissen eben über die gassanidische, sassanidische und frühislamische Baukunst zu wenig.

Man beruft sich auch auf den Schmuck des Hofes, wo Streifen dieser hufeisenförmigen Nischen, durch Doppelschäfte getrennt, hinlaufen und dazwischen je eine einzelne hohe Nische gleicher Art aufragt.[8]) Das sei die Art der Fassade von Ktesiphon. Gewiß; aber solche Nischenreihen kommen auch noch vor in der Holzkuppel der

[1]) Näheres bei Berchem, Journal asiatique XVII (1891), S. 427 f.

[2]) Vgl. deren Monographie von Herz-Bey.

[3]) Ich erwähne als Kuriosum, daß Gayet, L'art persan S. 114, sowohl die Hassanmoschee wie den Bau von ʿAmmân einem Christen zuschreibt.

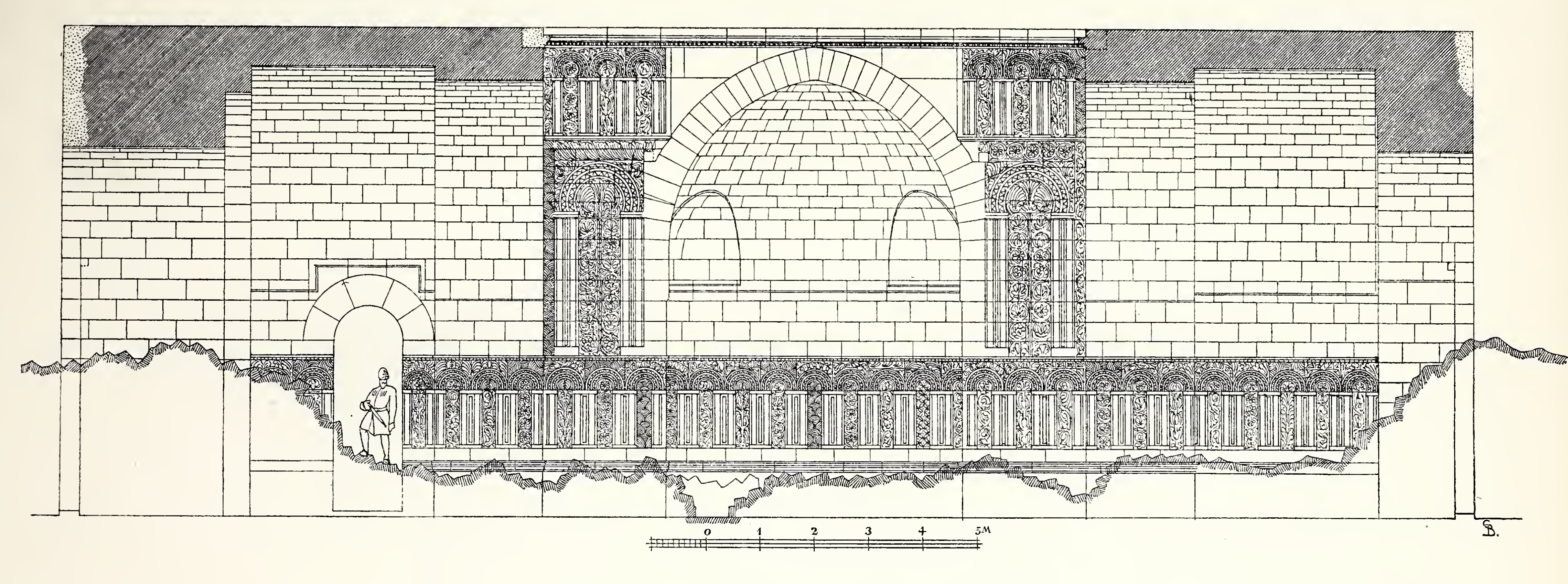
[4]) Berchem a. a. O.

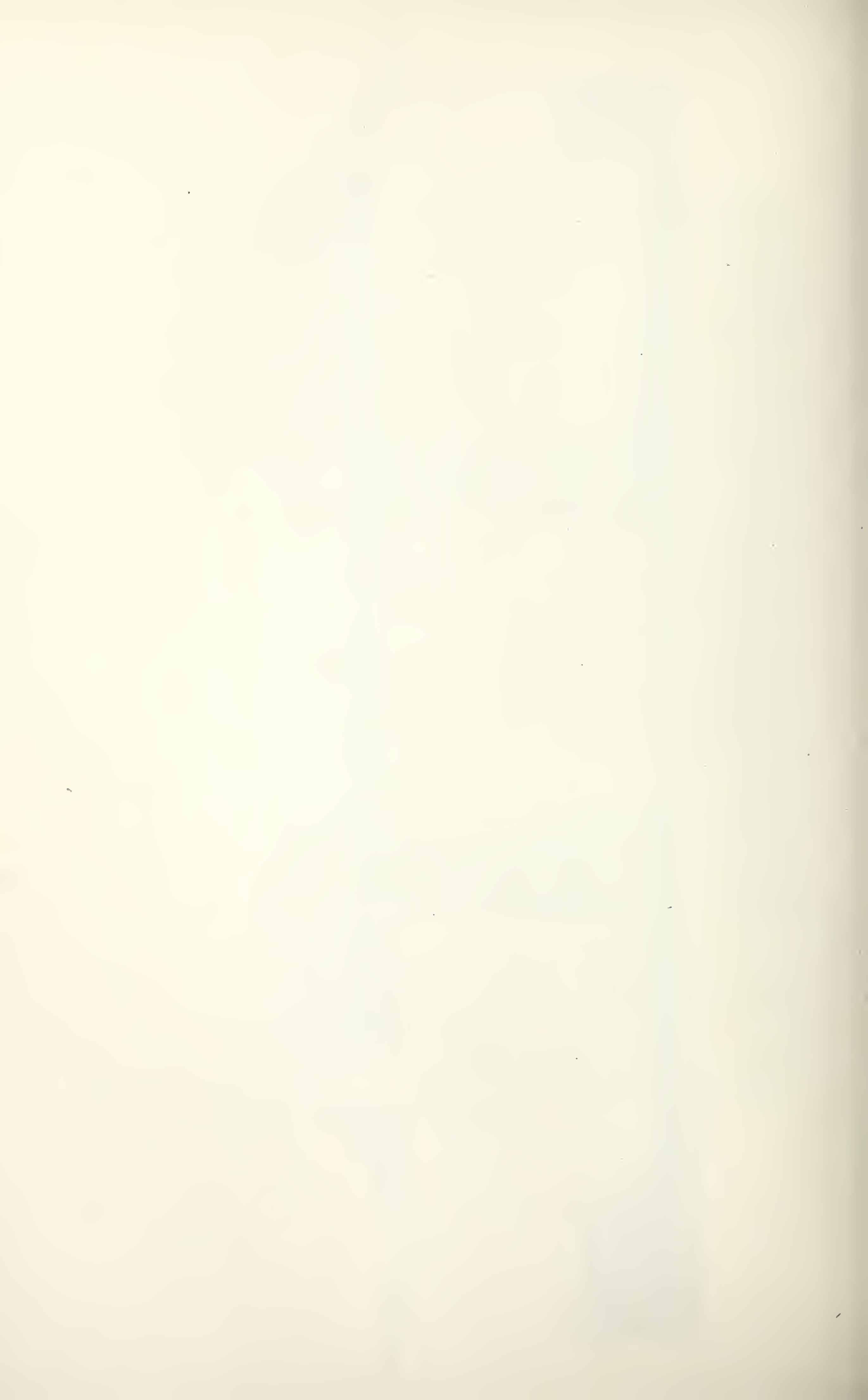
[5]) Vgl. Berchem, Inscriptions arabes de Syrie S. 40 f.

[6]) Sachau, Reise in Syrien und Mesopotamien S. 458.

[7]) Nur ed-Dīn hat den Mimbar der Moschee el-Aḳṣā in Jerusalem 1168/69 durch Hamid ben Thafir (ibn Ṭāhir?) aus Aleppo errichten lassen, Vogüé, Le temple S. 103.

[8]) Abbildungen Taf. XII und bei Dieulafoy a. a. O.


·TORGEBÆVDE AVF DER BVRG VON 'AMMÂN·
·SCHNITT S-N.
0 1 2 3 4 5M
SB.



Ḳubbet eṣ-Ṣachra und über dem Miḥrāb der Moschee el-Aḳṣā, beides Restaurationen Saladins,[1]) und sie stehen in drei Reihen übereinander in dem prachtvollen Miḥrāb der Grabmoschee des Kalaun (1279—1290) in Kairo,[2]) wo überdies als oberer Abschluß nochmals eine kleinere Nischenreihe wie in ʿAmmân mit Doppelsäulchen hinläuft.[3]) Ich verweise auch auf das Getäfel im Grabmal des Sultans Hassan.[4]) Franz-Pascha, dem ich die Aufnahmen vorlegen konnte, hält den Bau für islamisch. — Was endlich den Schmuck der Nischen von ʿAmmân, Bäume mit ganz eigenartigem Laubwerk, anbelangt, so erinnern sie mehr an ähnliche Pflanzenbildungen in späten islamischen und koptischen Miniaturen[5]) als an die Kaṇdelaber des Tāk-i-Bostan, mit denen man sie verglichen hat. Vor allem sind davon völlig verschieden die Ornamente anderer Nischen, die mir durch die Aufnahmen der Baalbek-Expedition näher bekannt wurden.[6]) Zu seiten eines geschuppten Mittellotes liegen je sieben Kreise durch Blätter getrennt übereinander. Sie sind gefüllt durch Rosetten, Blattwedel und Palmettenmotive aller Art. Auch sonst außerhalb dieser Nischen sieht man mannigfache Ornamente. Sicher ist nur das eine, daß diese Ornamente nicht der christlichen Kunst Syriens entstammen, sondern mesopotamischen Ursprunges sind, wie die Zickzackleisten und die durch Schlitze getrennten Doppelschäfte. Ob aber freilich Gassaniden, Perser oder Muslim die Ausführenden waren, das muß vorläufig in der Schwebe bleiben.[7]) Gehörte der Bau von ʿAmmân der Zeit an, in die man ihn versetzt, d. h. in das Ende der Sassanidenherrschaft, dann könnte Mschatta unmöglich mit ihm gleichzeitig sein, und wir gewännen dann einen unumstößlichen Anhaltspunkt, Mschatta um Jahrhunderte höher im Alter anzusetzen. Ich kann leider, so angenehm mir dieser Stützpunkt auch wäre, vorläufig keinen Gebrauch davon machen.

Bei dem völligen Mangel eingehender Studien über die älteste arabische Kunst wäre es kein Wunder, wenn man ein Denkmal Saladins in die Zeit Muhammeds datierte. Tāk-i-Bostan ist der einzige feste Punkt in diesem kunsthistorischen Nebeltreiben. Was es an sassanidischen und früharabischen Dingen gibt, wird möglichst nah an das eine Datum herangebracht. Ich glaube, daran liegt auch die Schuld, wenn man vorzügliche Beispiele der sassanidischen Kunst bester Zeit bis auf Chosrau II. herabgedrückt

---

[1]) Vgl. Vogüé, Le temple Taf. XIX.

[2]) Kleine Abbildung bei Franz-Pascha, Kairo S. 53.

[3]) Vgl. über das Nischenmotiv auch Oppenheim, Vom Mittelmeer zum pers. Golf I, S. 104.

[4]) Vgl. die Monographie von Herz-Bey, Taf. XVI.

[5]) Vgl. den arabischen Galenus der Wiener Hofbibliothek, Lambeck VI, 308, Kollar VI, 453 und dazu das koptische Evangeliar der Bibl. nat. 13 (Hyvernat, Album Taf. XLIV bis XLVII, 1). Auch arabische Grabsteine des IV. bis VI. Jahrhunderts der Hedschra im Arabischen Museum zu Kairo zeigen neben einer Mittelnische solche Bäume als Zwickelfüllung zu seiten des Spitzbogens. Es will mir scheinen, daß es sich bei dieser Art Laubwerk um die Granate handelt. Die Frucht wird von alters her im Orient symbolisch dargestellt. Man sieht sie (oben S. 301) auch noch auf den Pfeilern von Acre. Einen Beleg für die Art, wie etwa gleichzeitig das Laubwerk dargestellt wurde, gibt ein Relief des Kaiser Friedrich-Museums aus der Friedenskirche in Potsdam, zwei Pfauen auf Weinlaub zu seiten eines Kruges darstellend. Den oberen Rand entlang laufen als Ranken Granatzweige. Ältere Belege auf Denkmälern Judäas, so im Giebel des sogenannten Grabes der Richter bei Jerusalem. Abbildung und Literatur bei Studniczka, Tropaeum Trajani S. 89 f.

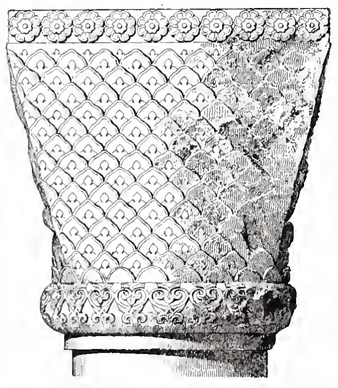
[6]) Eine Abbildung bei Phené Spiers, Transactions VII Taf. LXXVII zu S. 59.

[7]) Brünnow (Mitt. und Nachr. des Deutschen Palästina-Vereins 1895, S. 88) lehnt den sassanidischen Ursprung gegen Conder (The Survey of Eastern Palestine S. 60 f.) ab.





a) Ispahan. Nach Flandin et Coste Taf. 27
(Unrichtig kopiert bei Rawlinson S. 600 A und 601 E)



b) Bisutun. Nach Flandin et Coste Taf. 17
(Rawlinson 600 B)



c) Bisutun. Nach Flandin et Coste Taf. 17bis
(Rawlinson 601 D)





c) Bisutun. Nach Flandin et Coste Taf. 17bis (Rawlinson 601 G und F)

Abb. 117. Sassanidische Kapitelle aus Bisutun und Ispahan

hat. Bei Kermanschah, in dessen Nähe der Tāk-i-Bostan aufragt, liegt auch der Bisutunberg, an dessen Fuß schon Keppel figürliche Kapitelle fand.[1]) Flandin et Coste[2]) bringen andere zur Abbildung und reihen ihnen mehrere an, die sie im Innern des Landes, in Ispahan am Meidanpalaste, wieder verwendet fanden.[3]) Ich bilde beide Gruppen hier ab, weil sie die Lösung einer für die Datierung von Mschatta, wie sich zeigen wird, entscheidenden Frage anbahnen (Abb. 117). Allen diesen persischen Kapitellen ist gemeinsam die ausgesprochene Kämpferform. Der untere Ansatz ist durch einen derben Wulst markiert, aus dem sich der Kapitellkörper konvex ausbauchend mit vier Kanten zum oberen Quadrat entwickelt. Den Abschluß bildet eine flache Leiste. Bezeichnend ist das Ausbauchen im Gegensatz zur Einziehung des antiken Kapitells. Darin aber stehen unsere Kapitelle nicht ohne Vorläufer im Orient. Von den Säulen Hirams von Tyrus, Jakin und Boas im Vorhofe des Salomonischen Tempels in Jerusalem wird ausdrücklich gesagt, daß sie »bauchig« gewesen seien.[4]) Noch bezeichnender ist an den sassanidischen Kapitellen der Schmuck. Zwei der Kapitelle zeigen auf zwei gegenüberstehenden Seiten, wie auch von den Kapitellen des Hiram berichtet wird, »Gitter von Netzwerk und Gewinde von Kettenwerk«, d. h. einen Schmuck, der mit demjenigen antiker Kapitelle nichts zu tun hat. Man könnte sich im Zusammenhange mit den Diagonalrauten und Schuppen der sassanidischen Kapitelle gut die 100—200 Granaten angebracht denken (davon vier größere an den Ecken), wie sie die biblischen Berichte für die Säulen Jakin und Boas verlangen. Solches rautenförmiges Netzwerk schmückte nach dem Aristeasbriefe (um 96—63 v. Chr.) auch Geschenke, die Ptolemaios an den Hohenpriester Eleazar gesandt haben soll.[5]) Auf dem einen Kapitell erscheinen dieselben vierblättrigen Rosetten als Füllungen und die gleichen ineinandergesteckten Dreiblätter als Schmuck der Diagonalstreifen, wie sie in durchbrochener Arbeit an den Rändern der großen Rosetten von Mschatta vorkommen. Man beachte auch die Rosetten am oberen Rande von b, das Zickzack am Wulst von a und die Palmetten am Wulst von b. Letztere sind oben S. 286 im Detail abgebildet. Über dem Wulst von a bemerkt man unter der Figur dieselben Blattzinnen, von denen oben S. 277 f. ausführlich die Rede war.[6])

Für die Datierungsfrage interessant ist der Akanthusschmuck an den oberen Leisten von a und in zwei Feldern von c. Ich möchte nicht glauben, daß die durchaus in antiker Art akanthisierte Ranke am Abakus des Ispahan-Kapitells der Zeit Chosraus II. (590—628) angehören kann. Freilich käme es auf die Details an; nach Flandin et Costes Skizze möchte ich das Motiv spätestens ins IV. Jahrhundert datieren. Anders der Schmuck des Kapitells c aus Bisutun. Die Art, wie sich neben dem Stamm der rein persischen Kelchpalmette, die wir ja in Mschatta sich entwickeln sahen, Akanthusranken

---

[1]) Vgl. darüber Ritter, Erdkunde IX, S. 352.

[2]) Voyage en Perse, Tafelband I, Taf. 17bis und 27. Wiederholt aber mit kleinen irreführenden Änderungen Rawlinson, The seventh great oriental monarchy, S. 600, Owen Jones, Grammar of orn. Taf. XIV, Dieulafoy V, 97 und einzeln öfter.

[3]) Fr. Sarre teilt mir mit, daß er vergeblich nach ihnen gesucht habe.

[4]) Vgl. Perrot et Chipiez IV, 318; Stade, Gesch. Israels I, S. 332; Vogüé, Le temple Taf. XIV; Reber, Abh. d. hist. Kl. d. Bayr. Akad. d. Wiss. XXII, 1. Abt., S. 107. Mit diesen Rekonstruktionen wäre in unserer Frage auch zu vergleichen das assyrische Kapitell aus Ninive, Perrot et Chipiez II, S. 216.

[5]) Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudoepigraphen II, S. 10 f.; vgl. dieses Jahrbuch 1903, S. 175 f.

[6]) Rawlinson S. 601 E hat das wertvolle Motiv völlig entstellt.

nach unten einrollen und nach oben aufrichten, erinnert zwar noch sehr an die hellenistisch-römischen Originale, nähert sich aber im Schnitt besonders der oberen Wedel doch sehr den buschigen Akanthuswedeln an dem Pfeiler des Chosraubogens (Abb. 114). Ich möchte an das IV.—VI. Jahrhundert als Entstehungszeit der Kapitelle denken und dagegen ließe sich schwerlich einwenden, daß der Figurenschmuck von a und c stark erinnere an die Hauptfigur über dem Reiter im Innenfelde des Tāk-i-Bostan.[1]) Der Typus einer stehenden Figur, die ihre Linke auf das Schwert vor die Mitte des Leibes legt[2]) und die Rechte quer über die Brust nach der Seite erhebt, geht wohl genau so wie das Motiv der Krone, die Kugel zwischen seitlichen Flügeln (vgl. oben S. 323) auf Überlieferungen von den ersten Sassaniden her zurück. Das Erheben der Rechten ist verbunden mit dem Halten des Siegeskranzes.[3]) Flandin et Coste scheinen das nicht beachtet zu haben.

Aus der Zeit Chosraus II. datierte Kapitelle haben sich am Bogen des Tāk-i-Bostan (Abb. 118) erhalten. Die Grundeinteilung ist noch dieselbe, aber an Stelle des Akanthus ist der Palmettenbaum getreten, ebenso die Herzblattpalmette am Abakus statt der älteren Formen, kurz die Palmette hat — und das ist stereotyp — den Akanthus völlig verdrängt, und das Kapitell selbst hat seinen straffen Kontur eingebüßt.

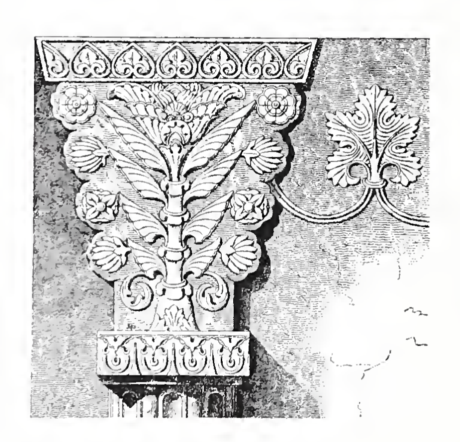


Abb. 118. Tāk-i-Bostan, Kapitell vom Pilaster der Innenleibung

Es ist nicht schwer anzugeben, aus welchen Gebieten im IV.—VI. Jahrhundert der Nachschub an antiken Elementen nach Persien stattgefunden hat. Parther und Sassaniden wußten, scheint es, sehr genau, was der blühende, in Griechenhänden liegende Handel und das Gewerbe von Seleukeia für den Export persischer Industrieerzeugnisse zu bedeuten hatte. Das bezeugt das Benehmen Chosraus I., als er im Jahre 540 Antiocheia einnahm. Er hatte nichts Eiligeres zu tun, als das altassyrische Muster nachzuahmen, d. h. Antiochener nach Ktesiphon zu verpflanzen: »Dann ließ er einen Plan von Antiocheia machen, mit genauer Angabe der Maße und der Zahl ihrer Häuser, Straßen und aller sonstigen Dinge; danach ließ er dann in getreuer Nachahmung eine Stadt neben Madâin bauen; so ward der Ort, welcher Rûmîja (»Die Römische«) heißt, genau nach dem Plane von Antiocheia angelegt. Dann ließ er die Einwohner von Antiocheia in die neue Stadt schaffen; sie traten ins Tor ein, und da begab sich ein jeder in eine Wohnung, die seiner antiochenischen so ähnlich war, als hätte er die Stadt niemals verlassen.«[4]) Und weiter: »Den von Antiocheia nach Rûmîja verpflanzten Gefangenen bestimmte er einen festen Sold und übergab die Verwaltung ihrer Angelegenheiten einem Christen aus Ahwâz, den er früher zum Vorstand seiner Werkleute gemacht

[1]) Flandin Taf. 9, Rawlinson S. 612.

[2]) Vgl. Bahrâm II. bei Rawlinson S. 108, Šâpûr II. und III. bei Rawlinson S. 261, Chosrau I. bei Rawlinson S. 453 und 612.

[3]) Vgl. Dieulafoy Taf. XIV, XVI, XVII.

[4]) Tabari ed. Nöldeke S. 165.

hatte, namens Barâz; das tat er aus Mitleid mit den Gefangenen und weil er wollte, daß sie sich dem Barâz als einem Glaubensgenossen vertraulich anschließen sollten.«[1]) Es wird sich also um Handwerker gehandelt haben, und daß ihnen Chosrau einen Meister, dem Namen nach persischer oder armenischer Abkunft, gab, zeigt auch, wie es ihm mehr darum ging, tüchtige Arbeitskräfte für die neu gegründete Fabrikstadt zu gewinnen, die größere Bildung und namentlich technische Gewandtheit des Westens sich dienstbar zu machen.[2]) Durch diese Verpflanzung von Handwerkern können sehr wohl auch antiochenische Kunstformen nach Ktesiphon gelangt sein. Ähnlich war schon der Zeitgenosse Konstantins des Großen Šâpûr II. (309—379) vorgegangen. Wie der Gründer von Konstantinopel nach gut orientalischer Sitte römische Senatorenfamilien an den Bosporus verlegt haben soll, so verpflanzte Šâpûr die Einwohner römischer Städte, besonders aus Mesopotamien, nach Susa und der Persis.[3]) Man darf sich die damit verbundene Übertragung antiker Formen nach Persien nur nicht in übertriebenem Maßstabe vorstellen. So wenig Konstantinopel ein Ableger Roms wurde, so wenig brachten griechisch-syrische Weber einen Umschwung im Wesen der sassanidischen Kunst hervor. Es handelt sich mehr um Wirtschaftspolitik als um künstlerisch weittragende Verpflanzungen. Ich spare mir die Anführung naheliegender Parallelen.

Was an griechischen Motiven in der islamischen Kunst auftaucht, geht in erster Linie auf Seleukeia und zum geringeren Teile darauf zurück, daß die sassanidischen Fabriken wenigstens teilweise wohl dem Geschmack ihrer Absatzgebiete Rechnung trugen. Von der Provinz Mesopotamien aus werden fortgesetzt hellenistisch-römische Elemente in die persische Kunst Eingang gefunden haben. So vor allem vielleicht die Akanthusranke. Angesichts Mschattas, das ich nicht einmal für rein persisch halte, sondern einem Künstler des nordmesopotamischen Kreises zuweise, mag man beurteilen, wie sich in Architektur und Ornament das Verhältnis des Orients zu Hellas und Rom — von Byzanz ganz zu schweigen — stellt; ob es gerechtfertigt erscheint, im Sassanidenreiche von einer spätrömisch-byzantinischen Kunst zu sprechen, in der sich einzelne provinzial-persische Einflüsse erkennen lassen, oder von einer nationalpersischen mit westlichen Einflüssen.[4]) Ebenso frage man sich angesichts des Bronzetäfelchens von Ephesos (S. 266) und der vielen Beispiele frühislamischer Kunst, die ich in dieser Arbeit gebracht habe, ob damit Rom oder Byzanz etwas zu tun haben und in ihnen nicht vielmehr der Orient zur Geltung kommt, dem einzelne griechische, vor allem seleukidische Motive beigemengt sind.[5]) Mommsen hat den Islam »den Henker des Hellenentums« genannt; er könnte das nie geworden sein, wenn die griechischen Elemente in seiner Kultur überwogen oder auch nur in Syrien Hellas den Orient je völlig verdrängt hätte. In Wirklichkeit waren die Syrer immer nur die Nachbeter dessen, was die innerasiatischen Großkönige geschaffen hatten.[6]) Das hat sich im Islam nicht wesentlich geändert.

---

[1]) Tabari ed. Nöldeke S. 240.

[2]) Nöldeke, a. a. O. S. 59, I.

[3]) Vgl. dieses Jahrbuch 1903, S. 171.

[4]) Vgl. dazu auch Fergusson, Hist.^{2} I, S. 382 f.

[5]) Für unbefriedigend muß ich eine Meinung ansehen, die kürzlich in einem als Manuskript gedruckten Rundschreiben (S. 14) vertreten wurde, wonach die islamische Kunst in den Kreis eines asiatischen Museums einbezogen, die sassanidische aber zusammen mit der byzantinischen davon ausgeschlossen wird. Entweder diese gehören mit herein oder sie bilden mit dem Islam eine eigene Gruppe; zum mindesten gehören Persien und Islam zusammen.

[6]) Vgl. Nöldeke, Zeitschrift der Deutschen Morgenländ. Ges. XXXIX (1885), S. 338.

4. Die byzantinische Kunst

Fergusson wohl hat es auf dem Gewissen, wenn man Mschatta immer wieder in Abhängigkeit von Byzanz bringt und Tristram annimmt, die Werkleute für den Bau seien von dorther gerufen worden.[1]) Ich habe absichtlich vermieden, in der oben durchgeführten vergleichenden Untersuchung jemals Byzanz heranzuziehen,[2]) nur aus dem Grunde, um von vornherein zu zeigen: Mschatta konnte entstehen, ohne daß Konstantinopel auch nur geboren war. Es ist hier der Ort, der »Byzantinischen Frage«, soweit dabei das Gebiet des Orients in Betracht kommt, in aller Kürze näher zu treten. Dabei will ich nicht nochmals den Streit um eine in Rom wurzelnde Reichskunst aufnehmen.[3]) A. Riegl schon hat zu vermitteln gesucht, indem er die treibenden Kräfte der römischen Kunst mehr dem griechischen Osten zuwies; doch bleibt er dabei, den Umschwung von der plastischen Anschauungsweise zur flächenhaften Komposition im Tiefendunkel, wie ich es nenne, als einen aus dem antiken Kunstwollen spontan erfolgten Schöpfungsakt anzusehen. Dem gegenüber steht meine Überzeugung, daß es der Orient war, der diese Auffassung von altersher vertreten und in spätrömischer Zeit der Antike gegenüber durchgesetzt hat. Die älteren Spuren, die dafür auf antiken Denkmälern vorliegen, sind nicht neue Keime, sondern Reste des orientalischen Bodens, auf dem die griechische Kunst einst erwuchs, und ihr Zunehmen gleichbedeutend mit der wiedererstarkenden Kraft dieses Orients und seines endgültigen Sieges in römischer Zeit.[4])

Ein beachtenswerter Schritt vorwärts in der Anerkennung der Bedeutung des Orients geschah, als man dem in Ephesos gefundenen Bronzetäfelchen (oben S. 266) gerecht zu werden suchte. Mit Recht wurde die auffallende Tatsache konstatiert, daß wir bisher fast gar keine gesicherten Zeugnisse für jenes eminent dekorativ-kunstgewerbliche Schaffen besäßen, das wir gewöhnt seien, für die byzantinische Kunst anzunehmen. Indem man nun das Täfelchen aus Ephesos als einen vollgültigen Beweis für das Wesen dieser oströmischen Kunst nahm, blieb nicht verschlossen, daß die darauf verwendete Pflanzenornamentik typisch wiederkehre auf Bronzeschmucksachen, die in Ungarn, Österreich, Italien, Albanien, Nordafrika und östlich bis in den Kaukasus im VI. und VII. Jahrhundert unter die Erde gelangten. Sie seien hervorgegangen aus oströmischen Fabriken, aber je nachdem ein Stück in Alexandrien oder Antiochien, in Adrianopel oder in Nisibis entstanden sei, müßte auch der künstlerische Charakter sich in höherem oder niederem Grade dem ägyptischen oder persischen, dem illyrischen oder syrischen Lokalgeschmack annähern.[5]) Voraussetzung war für den Erklärer des Täfelchens, daß der ganzen Denkmälerklasse ein gemeinsames antikes Kunstwollen zugrunde liege; er lehnt sich ausdrücklich dagegen auf, daß man dieses auf schlechtweg orientalischen, insbesondere auf persischen Ursprung zurückführe. Nun, das Bronzetäfelchen von

[1]) Fergusson selbst (Hist.[2] I, S. 392) ist vorsichtiger; er meint, Chosrau habe die Werkleute von Antiocheia, Damaskus oder sonst aus Syrien genommen, wo er sie gerade fand. Grund dafür ist ihm das Dominieren der Weinranke.

[2]) Außer S. 259, um den Kontrast einer hellenistisch-orientalischen Fassade mit Mschatta klar zu machen.

[3]) Vgl. Orient oder Rom, Einleitung.

[4]) Vgl. Hellas in des Orients Umarmung, Beilage zur Münchner Allg. Zeitung vom 18. und 19. Februar 1902.

[5]) A. Riegl, Oströmische Beiträge, in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, Fr. Wickhoff gewidmet S. 1 f.

Ephesos ist samt seinen Verwandten allerdings ein Zeugnis des echten oströmischen Kunstgewerbes, aber dieses ist eben, wie das Täfelchen unzweideutig zeigt, zum guten Teil rein persischen Ursprungs.[1])

Wir werden in alle Zukunft vergeblich nach den Belegen des »echten byzantinischen Kunstgewerbes« suchen, wenn uns nicht bald der Mut kommt, auf dem Gebiete des Ornamentes byzantinisch annähernd gleich persisch zu setzen oder zum mindesten anzunehmen, daß es die mesopotamischen und die von ihnen abhängigen syrischen Industriestädte waren, die in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem blühenden persischen Kunstgewerbe den neuen Stil zeitigten. Einen guten Beleg für diese Strömung bietet das Silberkreuz in St. Peter, das Justinus nach Rom stiftete. Dem Ornament nach könnte es in Mesopotamien gearbeitet sein.[2]) Ebenso kann das ephesische Täfelchen sehr wohl aus Nisibis stammen, aber es hat nicht wegen dieser zufälligen lokalen Provenienz persische Anklänge, sondern deshalb, weil u. a. gerade von Nisibis aus sich der persische Stil überallhin verbreitete. Eben daraus erklärt sich das charakteristische gemeinsame »Kunstwollen«, das aus der ganzen Gattung spricht. Sobald man das erkannt haben wird, dürfte auch eine Neubearbeitung der spätrömischen Kunstindustrie besser mit den durchbrochenen Arbeiten der Kleinkunst, den Keilschnittbronzen und der Granateinlage in Gold, beginnen, denn alle drei aus dem antiken Kunstwollen hervorgehend proklamierten Techniken sind wie das Email persischen Ursprungs. Mit diesem Schlüssel wird sich dann auch das Problem der Entwicklung der spätrömischen Architektur, Plastik und Malerei in einem anderen Lichte darstellen. Das Vordringen des Kuppelbaues, die Tiefendunkelkomposition der kleinasiatischen Sarkophage und ältesten koptischen Skulpturen, die neuen Muster der Mosaik- und Miniaturbordüren, das alles sind ebenso sprechende Zeugnisse für das Vordringen des zum größten Teil persischen Orientalismus wie die längst außer aller Diskussion stehenden Tatsachen, die auf dem Gebiete der Seidenindustrie vorliegen: von Persien greifen ihre Motive auf Syrien, von da auf Byzanz über. Der andere Strom leitet im Wege des Islam direkt nach Spanien und Sizilien.

Mit Bezug auf Mschatta und die, wie sich zeigen wird, für seine Datierung bisher fast allein maßgebenden Kapitelle des Triumphbogens möchte ich an dieser Stelle nur eines der zahllosen byzantinischen Probleme herausgreifen, die Frage nach der Herkunft jener prachtvollen Kapitelltypen, mit denen vor den Toren Konstantinopels in den Steinbrüchen der Marmorinsel ein ebenso schwunghafter Handel getrieben wurde wie einst mit anderen Bildhauerarbeiten von Kyzikos aus. Nachdem schon in theodosianischer Zeit ein Typus Mode geworden war, der den plastischen Akanthus der Antike im Sinne der Tiefendunkelkomposition umgebildet und das Kompositkapitell mit allerhand zierlichen Neuerungen ausgestattet zeigt, tauchen in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts etwa Kapitellformen auf, die mit der Antike überhaupt nichts mehr zu tun haben. Darunter in erster Linie jenes massig-bauchige Kämpferkapitell, das ich S. 354 in mehreren Exemplaren auf persischem Boden vorgeführt habe. Es gibt nun

[1]) Vgl. dazu auch die wertvollen Arbeiten von Josef Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós 1885 und die neueren Aufsätze im Arch. Értesítö 1903 über die Elfenbeinhörner, 1904 über die Ornamentik der Überreste aus der Zeit der Landnahme. Hampel hält mit Recht an der Theorie vom Ursprung gewisser Ornamente der Völkerwanderungskunst aus dem griechischen Südrußland fest. Bezeichnend ist, daß sich dort auf dem Wege über Mesopotamien, Armenien bzw. das zentrale Kleinasien die persischen Elemente sehr entschieden durchsetzten. Man muß nur daneben noch andere Wege offen lassen.

[2]) Garrucci 430. Gute Abbildungen Venturi, Storia I, S. 529 und Diehl, Justinien S. 425.

zwei Meinungen über den offenbaren Zusammenhang: die einen — Wortführer waren Lenoir und Unger[1]) — behaupten, Byzanz habe von Persien entlehnt, die anderen drehen das Verhältnis um.[2]) Ich meine, die Wahrheit liegt allmählich auf der Hand und Mschatta dürfte zu einem der Hauptbeweisstücke werden. Niemand wird leugnen, daß Mschatta durch und durch persisch durchsetzt ist. Die Kapitelle von Bisutun und Ispahan sind aller Wahrscheinlichkeit nach wohl älter als all die byzantinischen Parallelen, also wird es doch a priori wahrscheinlich, daß dieses Motiv in Mschatta auch persischen, nicht byzantinischen Ursprungs ist. Ich habe ferner wiederholt darauf hingewiesen, daß diese Kapitellform auch in Ägypten wie in Syrien wahrscheinlich schon vor der Zeit vorkommt,[3]) in der sie von Byzanz aus als Modeware exportiert wird; also wird sie bei Kopten und Aramäern wahrscheinlich auch wie in Mschatta direkt von Persien aus angeregt sein.

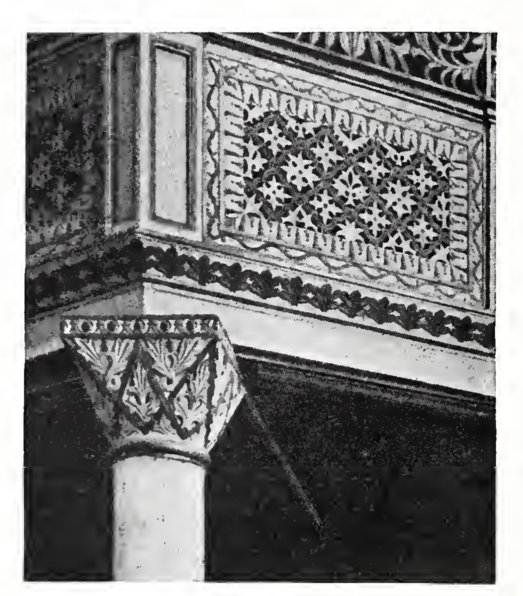


Abb. 119. Konstantinopel, Sophienkirche: Kapitell und Brüstungsplatte[6])

Und nun nehme man zum Vergleich nur das byzantinische Kämpferkapitell selbst und seine Ornamentik vor. Während in Persien eine gewisse Strenge in den Verhältnissen beobachtet ist, der breite Wulst im Einklang mit der Höhe des Kapitellkörpers und der oberen Leiste steht, herrscht in den abgeleiteten Formen in Ägypten und Syrien so gut wie in Byzanz Unsicherheit, daherrührend, daß die gewohnten antiken Formen einen solchen Wulst nicht kannten. Auch wird der Körper selbst bald mit, bald ohne Kanten gebildet und man versucht vereinzelt die antike, einspringende Deckplatte mit Bossen auf die neue persische Form zu übertragen,[4]) wodurch u. a. das bekannte Faltkapitell entsteht.[5]) Das Ornament aber ist durchweg rein persisch, es hat nichts mit dem im Verhältnis noch halb antiken Schmuck von Mschatta zu tun, eher läßt es sich mit demjenigen der großen persischen Kämpferkapitelle an den Pfeilern von Acre (oben S. 302) vergleichen. Die persischen Gittermotive, wie ich sie S. 347 in ihrer ganzen überströmenden Mannigfaltigkeit am Mimbar von Kairuan vorgeführt habe, spielen die Hauptrolle, die Füllungen werden zumeist durch Palmetten besorgt; charakteristisch

[1]) Vgl. oben S. 256.

[2]) Vgl. dazu auch Fergusson, Hist.2 I, S. 382f.

[3]) Cat. gén. du Musée du Caire »Koptische Kunst« S. 69f., Kleinasien, ein Neuland S. 117f. Vgl. dazu, was oben S. 336f. über die gleiche Art der Behandlung des Blattwerkes am Kapitell von Edessa und den Ornamenten im Fahnenheiligtum Diokletians in Palmyra gesagt wurde.

[4]) Vgl. das Kapitell von Edessa oben S. 256.

[5]) Vgl. meinen Katalog »Koptische Kunst« Nr. 7344, S. 69 f.

[6]) Von der aus altem (oder solchem nachgeahmten) Material erbauten Sultansloge nach einer Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

genug herrscht auch da die gesprengte Palmette vor. Nie erreichen sie an virtuoser Mache die Gesimsornamente von Mschatta. Ich möchte besonders hervorheben die beliebte Gitterbildung durch zwei sich kreuzende Zickzackstreifen (Abb. 119), wie sie schon das Kapitell aus Edessa zeigt (S. 256)[1]) und die reichste Ausbildung dieser Art, wo in das Gitterwerk auf jeder Seite ein Trapez ausgespart ist, in dem ein eigentümliches Blütenmotiv erscheint. Sie sind bekannt von den unteren Säulen in S. Vitale her und kommen häufig vor. Besonders gute Exemplare mit dem Wulst unten stammen aus Alexandreia.[2]) Ich fahnde seit langem nach dem Ursprung des eigenartigen Blütenmotivs und dachte eine Zeitlang an ägyptischen Ursprung; heute möchte ich glauben, daß es sich um ein rein persisches Motiv handelt, das unverändert mit dem ganzen Kapitell übernommen wurde.

Persischen Ursprunges scheint mir auch ein Kämpferkapitell, das in Byzanz fabriziert wurde und langgestielte Pinienzapfen an den Ecken zeigt, die gewöhnlich ein Weinblatt in die Mitte nehmen.[3]) Ganz abgesehen davon, daß der stereotyp festgehaltene untere Wulst und der Pinienzapfen allein schon auf die Provenienz weisen,[4]) ist im besonderen darauf zu achten, daß die einzigen Säulen, die der Naṣrānī aus Samarra an der Moschee des Ibn Ṭulūn in Kairo verwendet hat, zwei solche Kämpferkapitelle mit Pinienzapfen und Weinlaub sind.[5]) Da auch in der Moschee zu Kairuan an genau der gleichen Stelle, zu seiten der Ḳibla, dasselbe Kapitell verwendet ist,[6]) so scheint eine von Persien aus direkt in die arabische Kunst übergegangene Tradition vorzuliegen. Bemerkt sei noch, daß diese Art Kapitell nie konstruktiv verwendet wurde, daher immer kleinere Dimensionen aufweist.

An der Ḳibla der Ṭulūn-Moschee ragt hinter dem genannten Kapitellpaar noch ein zweites auf, ebenfalls von ganz unantiker Bildung. Dieser Typus »Korbkapitell« hat seinen Namen davon, daß über dem unteren Streifen oder Wulst ein Korb, sei es nach echt persischer Art von einem zweistreifigen Zickzackgitter, sei es nach mehr syrisch-mesopotamischer Art aus einer Weinranke, gebildet ist. Auf dem Rande dieses Korbes liegen in der Art bekannter persischer Kapitelle in den Ecken Widder-[7]) oder Greifenvorderleiber[8]), dazwischen erscheinen unter der Bosse Löwen, Enten, Pfauen, Füllhörner mit Früchten u. dgl. Ich denke, die Auswahl dieser Tiere allein genügt für die Feststellung des Weges, auf dem diese Kapitellgattung nach Byzanz gelangt ist. Für ihren persisch-mesopotamischen, jedenfalls nicht byzantinischen Ursprung darf nach den Resultaten der Ausgrabungen von Chadschik Dadian jetzt wohl auch ihr Vorkommen in der Kirche des hl. Gregor bei Etschmiadsin angeführt werden.[9])

---

[1]) Vgl. Salzenberg XX, 8, Wlha-Neumann, Der Dom zu Parenzo Taf. 7/8 und 31/32.

[2]) Vgl. meinen Katalog »Koptische Kunst« Nr. 7352, S. 77 f.

[3]) Ich fand zwei Exemplare in Topschillar bei Kpel. Andere Beispiele an S. Marco; ein Exemplar jetzt auch im Kaiser Friedrich-Museum usf.

[4]) Vgl. Römische Mitt. 1903, S. 185.

[5]) Abb. bei Franz-Pascha, Kairo S. 11.

[6]) Abb. bei Saladin, La mosquée de Sidi Okba Taf. XXII.

[7]) Koptische Kunst Nr. 7345, S. 71, ferner byzantinische Beispiele in den Museen zu Ravenna, Sophia, in der Lavra des Athos usf.

[8]) Mehrere Exemplare in Parenzo (vgl. Wlha-Neumann 14—16, 24, 26, 28, 36), Spalato (Riegl, Spätröm. Kunstind. S. 72) usf.

[9]) Vgl. mein »Der Dom zu Aachen« S. 33 f.

Endlich gehen auf persischen Ursprung zurück die Muster durchbrochen gearbeiteter byzantinischer Schrankenplatten, deren die Sophienkirche (Abb. 119)[1]), die Kirchen von Ravenna[2]) und solche aus mittelbyzantinischer Zeit, Hosios Lukas[3]) z. B., in großer Auswahl besitzen. Sie lassen sich vielfach, wenn man von den christlichen Symbolen absieht, unmittelbar mit den Füllungen des Mimbars von Kairuan vergleichen.[4]) Man hielt diesen daher, bevor man wußte, daß er aus Bagdad stammt, für byzantinisch. Es dürfte sich empfehlen, das persische Hochland abzusuchen, um wie für die byzantinischen Kapitelle, so für sehr viele andere sogenannt byzantinische Motive die Quelle nachweisen zu können. Vorläufig sehe man u. a. nur die Deckenmosaiken der Sophienkirche von Konstantinopel[5]) auf ihre Beziehungen zu persischen Seidenstoffen hin durch und wird sich angesichts der da gesammelten Eindrücke bald klar werden, daß die Fassade von Mschatta in der Hauptsache noch in einer Zeit entstanden sein muß, die der vollständigen Eroberung des Ornaments in den einst hellenistischen Gebieten durch die sassanidische Kunst voraufliegt.

Was ich hier im Anschluß an Mschatta für die byzantinische Kunst vorbringe, ist eine Erkenntnis, die sich mir ähnlich schon bei Bearbeitung der koptischen Kunst aufgedrängt hatte; auch für sie mußte ich annehmen, daß die ornamentalen Motive der Übergangszeit von der Antike zum Christentum stark vom vorderasiatischen Orient aus durchsetzt seien. Der ägyptische Giebel führte auf Syrien, die auf den Gegensatz von Hell und Dunkel berechnete Wirkung der Wedelranke, die Muster ohne Ende, das Anordnen der Figur auf einer Rankenfolie, der Schrägschnitt u. dgl., das schienen mir Motive, die über Syrien oder direkt von Persien aus in Ägypten angeregt sein müßten.[6]) Mschatta hat Anlaß gegeben zu zeigen, daß die sonderbare Ausbildung des Weinblattes mit den darauf liegenden Knöpfen in den koptischen Beinschnitzereien nur unmittelbar von Mesopotamien aus eingeführt sein kann, und ähnlich ist neben zahlreichen anderen Belegen in Mschatta auch die Deckung der Kreuzungsstelle zweier Rankenstiele durch eine Vierpaßrosette auf diese Provenienz zurückzuführen. Byzanz bleibt ganz aus dem Spiele, hängt vielmehr gerade so wie Ägypten, Syrien, das zentrale Kleinasien, Armenien, das Nordgestade des Pontos und die Völkerwanderungskunst von Mesopotamien bzw. Persien ab. Man wird beginnen müssen, den byzantinischen Einfluß im Orient für das ornamentale Gebiet geringer einzuschätzen; auch für die spätere Zeit, als die südlichen Mittelmeerländer bereits dem Islam verfallen waren. So sind die Mosaiken im Tambur der Ḳubbet eṣ-Ṣachra, von denen S. 315 f. und 320 die Rede war, schwerlich, wie Vogüé annahm, von einem Byzantiner gearbeitet, ebensowenig diejenigen Saladins im Kuppelraum der Moschee el Aḳṣā. Die ornamentalen Motive, die auf dem Haram in Jerusalem, wie 1169 von Ephraim in den Mosaiken der Geburtskirche von Bethlehem verwendet werden,[7]) haben wenig zu tun mit jenen, die in den gleichzeitigen Mosaiken des griechischen Nordens herrschen. Es macht den Eindruck, als wenn hier die hellenistisch-persische, also einheimische Tradition lebendig geblieben wäre. Vor allem ist bezeichnend das Flügelmotiv, für das byzantinische Parallelen zu geben ich nicht in der Lage wäre.

[1]) Salzenberg hat sie leider nicht mit aufgenommen.
[2]) Diehl, Ravenne S. 88, 103 und Justinien S. 373 f. Sybel, Weltgeschichte 2 S. 476.
[3]) Schultz und Barnsley, The monastery of Saint Luke Taf. 22 f.
[4]) Abb. oben S. 347. Dasselbe gilt von den armenischen Grabstelen.
[5]) Salzenberg Taf. XXIII f., vgl. dieses Jahrbuch 1903, S. 176.
[6]) Vgl. meinen Katalog »Koptische Kunst« S. XX f.
[7]) Vogüé, Les églises de la terre sainte S. 71 f.

E. DER KÜNSTLER VON MSCHATTA UND SEINE ZEIT

Mschatta führt seit dreißig Jahren einen regelrechten Paß, ausgestellt vom Jahre 1873 und unterschrieben »James Fergusson«. Danach wird dieses Denkmal überall registriert als der Zeit zwischen Justinian und Omar angehörig, persischen Ursprungs [1]), wahrscheinlich ein 627 unvollendet gebliebenes Werk Chosraus II. So urteilten Fr. Sarre [2]), C. Gurlitt [3]), Freiherr von Oppenheim [4]), A. Riegl [5]), Phené Spiers [6]), Rawlison [7]), Tristram u. a. Brünnow nahm 1895, ebenfalls auf Rawlison zurückgreifend, die Zeit Justinians als unzweifelhaft feststehend an [8]) und datiert den Bau jetzt in etwas spätere Zeit, etwa 580—583, also auch wieder nach Justinian. [9]) Man möchte daher bei dem Urheber dieser Datierungen tiefgründige Untersuchungen erwarten. In Wirklichkeit hängt die ganze Datierung fast ausschließlich an dem einen Motiv, das — Fergusson selbst fügt vorsichtig bei, so far as is now known [10]) — zuerst im Zeitalter Justinians erfunden sein soll, an den konvex ausbauchenden Kämpferkapitellen der Pilaster am Triumphbogen zwischen Halle und Trikonchos, [11]) die sich so wesentlich unterscheiden von dem antiken, korinthischen Kapitell mit seinem konkav eingezogenen Profil. Ich denke, nach den oben S. 256 und 353 vorgebrachten Nachweisen kann dieser Datierungsgrund als abgetan gelten. Mschatta hat nichts mit Byzanz zu tun, es geht auch in diesem Motiv auf dieselbe orientalische Quelle zurück, die durch die Übersiedelung geschulter Arbeitskräfte nach der Prokonnesos auch in den bei Konstantinopel gelegenen alten Steinbrüchen von Kyzikos zur Geltung kam — auf Persien und seine asiatische Einflußsphäre.

Sehe ich daher von dem Fergussonschen Paß ab und halte mich unbefangen und ausschließlich an das, was ich mit eigenen Augen wahrnehme und aus eigener Erfahrung urteile, so muß ich sagen: Mschatta könnte um Jahrhunderte zu spät datiert worden sein; nicht dem beginnenden VII., sondern dem IV. bis VI. Jahrhundert dürfte es angehören, und — was wichtiger ist — nicht nach den geläufigen »byzantinischen« Denkmälern darf man es einschätzen, sondern als einen klassischen Zeugen jener großen Zeitströmung, die der byzantinischen Kunst unter unmittelbarer Anlehnung an die persische in den spätantiken und frühchristlichen Lokalstilen in Ägypten, Syrien und Kleinasien, vor allem aber im Norden Mesopotamiens, vorausging und überall befruchtend gewirkt hat. Danach würde die Bedeutung Mschattas sich freilich mit einem Schlage unabsehbar steigern.

---

[1]) Dabei hat wahrscheinlich mitgewirkt die Nachricht Tristrams (S. 282 f.) von Inschriften, deren Charakter Fergusson auf Pehlevî bestimmte. Sie sollen auf den Steinen der Fundamentabgleichung im Ziegelbau gestanden haben. Tristrams Aufnahmen waren leider zugrunde gegangen. Keiner von den neueren Reisenden bemerkt darüber ein Wort. Wären sie da, hätte sie schwerlich einer der Archäologen und Epigraphiker, die Mschatta besuchten, übersehen.

[2]) Deutscher Reichsanzeiger vom 19. Januar 1904.

[3]) Geschichte der Kunst I, S. 215.

[4]) Vom Mittelmeer I, S. 104.

[5]) Altorient. Teppiche S. 134.

[6]) Transactions VII, S. 56. Vgl. dazu Fergusson, Hist.[2] I, S. 388.

[7]) The seventh great oriental monarchy, S. 594.

[8]) Mitt. und Nachrichten des Deutschen Pal.-Vereins 1895, S. 87.

[9]) Die Provincia Arabia II, S. 174 f.

[10]) Bei Tristram, a. a. O. S. 367.

[11]) Abbildung oben S. 254 Abb. 36.

Die Umfassungsmauern schließen sich in Material und Technik durchaus den bis in die Zeit Diokletians und das IV. Jahrhundert datierten römischen Grenzkastellen an. Es liegt kein Grund vor, sie gleich Jahrhunderte jünger anzusetzen.[1]) Die Ziegelarchitektur im Innern steht im engsten Zusammenhange mit Traditionen, die im alten Mesopotamien wurzeln und wohl schon im Gefolge der seleukidischen Zeit zu jener geschlossenen Baukomposition führten, die sich in den zehn Raumgruppen offenbart. Die Halle mit dem Trikonchos ist zum mindesten in Konstantins Zeit fertig gegeben; wahrscheinlich aber geht dieser Typus der Geburtskirche von Bethlehem auf weit ältere, im orientalischen Palastbau heimische Raumformen zurück, die über Mailand und Trier auch in den rheinischen Kirchenbau vorgedrungen sind. Schulz hat die Kapitelle, die er als zur Halle gehörig ausgrub, dem IV. Jahrhundert zugeschrieben. Warum sollen sie als antike Importware, wenn auch verschieden im Stil, nicht gleichzeitig sein mit der übrigen Dekoration? Weil an den Schäften und Basen Spuren einer zweiten Verwendung bemerkbar sind? Fergusson selbst erkannte, daß die diesen Kapitellen aus Marmor ähnlichen mit zwei Reihen Akanthus an den Pilastern der Hallenfassade ebenfalls von den Kämpferkapitellen des Triumphbogens abweichen. Er meinte, es sei nicht ganz unmöglich, daß sie von irgendeinem konstantinischen Bau Jerusalems nach der Zerstörung durch Chosrau herübergebracht worden seien.[2]) Notwendig wäre das freilich nicht, Akanthuskapitelle seien auch in der Spätzeit nichts Auffälliges. Warum verwies Fergusson dann überhaupt auf die Möglichkeit einer Übertragung? Er muß doch wohl den unbestimmten Eindruck gehabt haben, daß die Kapitelle älter sein dürften.

Und nun die Hauptfassade selbst! Ich halte es für ausgeschlossen, daß ein so überaus reiches und ohne Konsolen[3]) verhältnismäßig weit ausladendes Kranzgesims noch lange nach dem IV. Jahrhundert entstanden sein könnte. Die einzelnen Motive mögen noch so sehr von der Antike abweichen, immer spricht sich in ihnen eine zielbewußte Kraft aus, wie ich sie an gar keinem Werke der Übergangszeit, die kleinasiatischen Sarkophage des III. und IV. Jahrhunderts etwa ausgenommen, kenne. Plastische Modellierung in Licht und Schatten und farbiges Empfinden von Hell und Dunkel kreuzen sich hier derart formkräftig, daß für diese Schöpfung nur eine Zeit und eine Kunstsphäre in Betracht kommen kann, in der antike und orientalische Kunst gleich stark unmittelbar nebeneinander blühten. Das war nie in Konstantinopel, wohl aber im Hinterland von Kleinasien, Antiocheia und Alexandreia, in erster Linie aber wohl in der Provinz Mesopotamien im III. und IV. Jahrhundert der Fall. In Baalbek, Dscherasch und Palmyra schlägt im II. und III. Jahrhundert noch die Antike vor, aber schon die oben abgebildeten Friese aus dem großen Tempel und dem Fahnenheiligtum Diokletians in Palmyra, ferner diejenigen der konstantinischen Grabeskirche[4]) scheinen mir deutlich Träger der mesopotamischen und der mit ihr im Geist eng verbundenen kleinasiatischen und koptischen Kunst zu sein, deren Blütezeit im III. bis V. Jahrhundert gelegen haben muß.[5]) Nimmt man diese drei Gruppen zusammen, so bekommt man die

[1]) Brünnow, Die Prov. Arabia II, S. 175, nimmt an, es läge eine Nachahmung des benachbarten römischen Lagers el-Ḳasṭal vor. Im XIX. Jahrhundert mag man so vorgegangen sein; für jede andere Zeit möchte ich mit solchen Annahmen zur Vorsicht raten. Das gilt auch für die Art, wie Brünnow das Ornament der Fassade erklärt.

[2]) Bei Tristram, The Land of Moab S. 214.

[3]) Aus diesen entsteht der koptische Zinnenmäander. Vgl. meinen Katalog »Koptische Kunst« S. 33. Eine andere Umbildung in Abb. 108 oben S. 340.

[4]) Orient oder Rom S. 129f.

[5]) Vgl. Orient oder Rom S. 557; Koptische Kunst S. XXIII.

unter dem Einfluß der sassanidischen Tiefendunkelkomposition in den Inundationsgebieten der Antike im Orient entstandene Schicht, aus der sich dann unter steigender Einwirkung von Persien her im V. und VI. Jahrhundert die byzantinische Kunst entwickelt hat.

An der Fassade Konstantins in Jerusalem ist auch bereits das Verkröpfen der Friese ähnlich im Gange wie beim Hauptgesims von Mschatta. Die in Syrien erst später auftauchende Profilborte über den Bogen der Hallenfassade dürfte, da sie ja aus dem Persischen auch in die Kunst des Islam übergegangen ist, kein ernstes Datierungshindernis sein. Aus demselben Grunde kann auch die eigentümliche Ausstattung des Weinblattes mit drei Knöpfen am Stielende nicht gegen die frühe Datierung angeführt werden. Im Gegenteil: sie ist schon an den um die Reliefs der Domkanzel zu Aachen zu gruppierenden koptischen Elfenbeinschnitzereien zu Hause,[1]) die gerade in diesem Detail mesopotamischen Einfluß verraten. Byzanz wird dadurch geradezu ausgeschlossen. Der Vergleich mit dem datierten Chosraubogen hat gezeigt, daß Mschatta unmöglich für ein persisches Denkmal derselben Zeit angesehen werden kann. Es muß Jahrhunderte älter sein und ist nach dem Ornamentschnitt auf syrischem Boden in eine Gruppe zu setzen mit der Fassade Konstantins in Jerusalem und dem Fahnenheiligtum Diokletians in Palmyra. Auch an diesen Bauten dürften mesopotamische Steinmetzen mitgearbeitet haben. Dieser Kreis wird gleich noch mehr zu erweitern sein.

Wie soll man sich nun den Künstler, dessen Werk Mschatta ist, vorstellen? Ich nehme an, daß es ein Nordmesopotamier war, der, mit sassanidischer Ziegelkonstruktion und syrischem Steinbau gleich gut vertraut, im Dienste eines Fürsten der Wüste stand. Man erinnere sich Ḳaṣr ibn Wardāns. Was dort im VI. Jahrhundert Christen, das mögen in Mschatta ein bis zwei Jahrhunderte früher Heiden für denselben Zweck erbaut haben: der Trikonchos im Zusammenhang mit der Prunkfassade weist darauf, daß es sich um Repräsentation und Empfänge handelte.

Fergusson hat, freilich nur im Anschluß an seine Datierung, einen Künstler nennen können, der für Mschatta, wenn es ein Palast Chosraus II. wäre, in Betracht käme: Ferhad, dessen kühne Liebe zur schönen Schirin, der Gattin Chosraus, im Islam einen unerschöpflichen Sagenkreis geschaffen hat. Er wird als Urheber aller Bauten des Sassanidenkönigs genannt, die er auf Befehl des eifersüchtigen Herrschers übernehmen mußte, um seine feurige Liebe zu kühlen.[2]) Ihm wird u. a. auch der berühmte Palast bei Ktesiphon Dastaǧird, den Heraklius zerstörte, zugeschrieben.[3]) Fergusson fand sogar einen bestimmten Anhaltspunkt dafür, Ferhad zum Erbauer von Mschatta zu machen. Er beruft sich auf eine Zeichnung Texiers im Institute of British Architects, die Kopie eines Reliefs aus Schiras, darstellend Chosrau, Schirin und Ferhad, letzteren, wie er Vögel und Laubwerk auf einen Felsen oder großen Stein meißelt, ein Motiv, das gerade der Mschattafassade entspreche. Die von Rawlinson[4]) und Riegl[5]) übernommene »Ferbad«-Legende kann, sobald Fergussons Datierung als falsch erkannt wird, leider nicht länger als romantischer Nimbus um Mschatta gesponnen werden. Es muß zukünftigen Expeditionen vorbehalten bleiben, zu untersuchen, ob Ferhad bzw. seine Zeit vielleicht für das oben S. 245 besprochene Ḳaṣr i-Schirīn in Betracht kommt.

---

[1]) Vgl. meine Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria und der Dom zu Aachen passim. Zur Datierung Furtwängler, Philol. Wochenschrift 1903, Sp. 948.

[2]) Ritter, Erdkunde IX, S. 382.

[3]) Vgl. darüber Nöldeke, Tabari S. 295, und Gibbon, The decline and fall V, S. 528.

[4]) The seventh great oriental monarchy, S. 619.

[5]) Altorient. Teppiche S. 138.

Suchen wir um Jahrhunderte früher nach einer passenden Persönlichkeit, so wären Sinimmâr und Fattûs zu nennen. Ersterer verdient in der Tat im Hinblick auf Mschatta Beachtung, denn er erbaute das Schloß Chawarnak bei Hira, das von Persien aus ebenso am Rande der Wüste lag, wie Mschatta auf der syrischen Seite. Das Wüstengebiet zwischen beiden Palästen gehörte den Beduinen, die auf syrischer Seite unter den Gassaniden, auf persischer unter den Lachmiden Pufferstaaten zwischen dem oströmischen und persischen Reiche bildeten. Der lachmidische König Noʿmân also, der bis einige Zeit vor 420 regierte,[1]) ließ Chawarnak angeblich für den persischen Prinzen Bahrâm[2]) erbauen. Als das Schloß fertig war und man seine Schönheit und Festigkeit bewunderte, äußerte Sinimmâr nach der einen Version, er könnte noch weit Besseres bauen, nach der andern, es gäbe eine Stelle im Bau, deren Zerstörung den sofortigen Einsturz des Ganzen bewirken würde. In letzterem Falle dürfte es sich wohl um eine Kuppelkonstruktion gehandelt haben. Das wird auch durch andere Belege bestätigt. In einem alten, von Tabari mitgeteilten Gedichte heißt es, Sinimmâr habe 20 Jahre lang an dem Palaste gebaut, indem er ununterbrochen Ziegel und geschmolzenes Blei einfügte. »Als das Gebäude seine Höhe erlangt und wie ein Berg mit hohen, steilen Gipfeln geworden war«, sei Sinimmâr, »der Nichtaraber«, von dem undankbaren und mißtrauischen Könige vom Baue herabgestürzt worden (Nöldeke, Tabari S. 82).

Woher Müller nimmt, daß Sinimmâr ein Byzantiner, Goldziher, daß er ein Grieche war,[3]) weiß ich nicht; Nöldeke bemerkt, daß er nach Hamza 105 und Ǧawâlîqî 87 ein Römer gewesen sein soll, meint aber, die ganze Geschichte habe genau so viel und so wenig historischen Wert wie andere Bauanekdoten dieser Art;[4]) es drücke sich darin eben nur die Anschauung aus, daß die Römer als Architekten den Orientalen bei weitem überlegen waren. Indem ich letzteres bezweifle, nehme ich zur Kenntnis, daß an den Legenden nur so viel Wahres sein dürfte[5]), daß Sinimmâr ein Nichtaraber war. Nöldeke hält das mit Recht[6]) für selbstverständlich. Hira, die Residenz der Beduinenfürsten, wird wohl von einem Perser oder Christen Mesopotamiens erbaut sein. Sinimmâr dürfte eins von beiden gewesen sein; sein Sohn Fattûs steht in Diensten des Chosrau Parwêz (590—628),[7]) dessen Halle bei Behistun er erbaute. In ihr stellte er sich geflügelt dar; auch war er der Schöpfer der plastischen Darstellung des Wunderpferdes Schibdīr.[8])

Wie für Dastağird und Chawarnak auf der persischen Seite,[9]) so müßte auch für Mschatta auf der syrischen Seite eine bestimmte künstlerische Persönlichkeit zu nennen sein. Freilich wird sie sich kaum finden, weil die Entstehung Mschattas in zu frühe Zeit fällt, und die arabische Dichtung daher wohl kaum Spuren aufbewahrt haben

[1]) Müller, Der Islam I, S. 17.

[2]) Vgl. dazu Nöldeke, Tabari S. 79 Anm. 3.

[3]) Globus LXXXVI (1904), S. 95. Es wird wohl der Ausdruck Rûm gebraucht sein.

[4]) A. a. O. S. 80 Anm. 1.

[5]) Die arabische Legende hat selbst aus Zenobia eine Römerin gemacht; vgl. Müller I, S. 11.

[6]) Vgl. dazu den bekannten Ausspruch des Ibn Khaldun: »Wenn ein Staat aus Beduinen besteht, so braucht er notwendigerweise Bauleute von einem anderen Volke.« Man hat diesen Hinweis immer ausschließlich auf die Byzantiner und Kopten bezogen und vergessen, daß Persien den Beduinen ursprünglich weit näher lag.

[7]) Chronologisch geht das freilich nicht zusammen. Der Fall ist bei orientalischen Schriftstellern nichts Ungewöhnliches. Eine monographische Bearbeitung wäre erwünscht.

[8]) Vgl. Goldziher, a. a. O. S. 96.

[9]) Für andere Schlösser auf persischer Seite vgl. Schack, Poesie und Kunst der Araber II, S. 173/74.

dürfte.[1]) Doch das haben andere zu entscheiden. Der Künstler von Mschatta kann für eine Individualität gelten, die sich im modernen Sinne zu internationaler Größe durchgerungen hatte. Was wir an Mschatta besitzen, verschwindet nicht wie so viele Denkmäler der Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter in der breiten Masse, es hebt sich in seiner Art ebenso entschieden als Gipfel heraus, wie etwa die Schöpfung des Anthemios und Isidoros im Rahmen der Kirchenarchitektur. Das Nebeneinander syrischer und mesopotamischer Bauformen hat seine Parallele in der auffallend deutlichen Entwicklung des Ornamentes der Fassade aus Formen, die auch die Antike kennt, zu rein persischen. Von solchen Tatsachen mag man zurückschließen darauf, daß auch in der Kunst des Apollodoros von Damaskus im trajanischen Rom sehr wohl klassizistische und orientalische Elemente in Architektur wie Ornament nebeneinander vorkommen könnten. Solche Synkretismen wären zwar im Gebiete der Baukunst zumeist auf die Rechnung des leitenden Architekten allein zu setzen, soweit aber der rein dekorative Schmuck in Betracht kommt, wird wohl manches auch durch die Hände der ausführenden Arbeiter zu erklären sein;[2]) unter ihnen mögen alle Nationen des römisch-persischen Rassenchaos vertreten gewesen sein. Wie für Chawarnak als Bauherren die Lachmiden, so kämen für Mschatta die Gassaniden, eine Herrscherfamilie südarabischer Herkunft, in Betracht. Nach der gewöhnlichen Überlieferung sollen sie noch vor Zenobia in Syrien eingewandert und zur Zeit derselben bereits eine gewisse Rolle gespielt haben.[3]) Ob sie nicht, als nach 250 etwa der persische Araberstaat mit Hira gegründet wurde, gleichzeitig eine ähnlich festere Organisation erhielten? Von ihrer älteren Geschichte ist wenig bekannt. Der berühmteste Gassanide Ḥārith ibn Gabala (etwa 530—570) erhielt von Justinian den Titel König bzw. Patrikios, und in seiner Hand wurde der seit einiger Zeit geteilt gewesene Oberbefehl wieder vereinigt. Mschatta könnte als der Palast eines gassanidischen Fürsten im IV. bis VI. Jahrhundert erbaut sein.

Daß es derartige Bauten gab, wird nahegelegt einmal durch die Nachrichten über zahlreiche Schloßbauten in der südarabischen Heimat der Gassaniden — wir haben leider bis jetzt keine irgend greifbare Vorstellung davon[4]) —, dann durch Nachrichten, die der 961 schreibende Hamza von Bauten der Gassaniden in Syrien selbst gibt. So soll schon der Ahne des Geschlechts Gafna das von den Dichtern vielgenannte Gilliq, später ein Lieblingssitz der Gafniden, gebaut haben, ferner al Quraija. Gafnas Sohn soll drei Klöster, darunter das berühmte Hiobskloster, errichtet haben. Einzelne Angaben lassen sich aus Dichterstellen bestätigen; so diejenige über das Schloß von Ḥârib (Hamza 118/9). Im allgemeinen, meint Nöldeke[5]), könne man in diesen Angaben die Ansicht eines Späteren über gassanidische Werke sehen, welche zum Teil unrichtig sein wird, zum Teil aber allerdings auf richtiger Kunde beruhen mag. Die meisten Lokalitäten liegen zwischen Damaskus und der Belkā, Mschatta aber im Zentrum der letzteren. Der Annahme, daß es gassanidischen Ursprunges sei, steht, meines Erachtens, nicht entgegen, daß der Palast ohne die geläufigen syrischen Formen erscheint.

[1]) Brünnow, Die Prov. Arabia II, S. 172 glaubt eine Erwähnung Mschattas bei dem Dichter Kuṯayyir (gest. 723) nachweisen zu können.

[2]) Vgl. Studniczka, Tropaeum Trajani S. 93.

[3]) Müller S. 13.

[4]) Die Hauptfrage wird sein, ob sie sich mehr der persischen oder hellenistischen Kunst zuneigten und worin sie eigenartig waren. Vgl. Vogüé S. 70 und D. H. Müller, Sitz.-Ber. der Wiener Akad. d. Wiss. XCVII und Südarabische Altertümer S. 89f.

[5]) Die ghassânidischen Fürsten aus dem Hause Gafnas. Abhandlungen der Kgl. Akad. d. Wiss. zu Berlin 1887, S. 49 f.

Die Gassaniden werden sich für gewöhnlich wohl einheimischer Arbeiter bedient haben, Wetzstein und Vogüé dachten nur bei Ḳaṣr il-abjaḍ an die Teilnahme von Kräften des eigenen Stammes.[1]) Die Ornamente dieses Baues sind von denen Mschattas verschieden, nähern sich aber, scheint es, auffallend der Art eines Bauwerkes, das, in der Nähe von Mschatta in der Wüste gelegen, zwischen beiden vermittelt. Damit komme ich auf eine Tatsache, die für die Feststellung des Ursprunges von Mschatta in Zukunft in den Vordergrund treten dürfte.

Es ist das Verdienst Alois Musils, gezeigt zu haben, daß Mschatta nur der zugänglichste, zugleich allerdings auch bedeutendste Vertreter eines ganzen Nestes von Bauwerken ist, die östlich von Moab in der Wüste zerstreut liegen. »Solange man nur ál-mšatta und noch nicht die übrigen in ähnlichem Stil erbauten Schlösser kannte, lag wohl die Vermutung nahe, daß die Perser zu diesem Wunderwerk den Grund gelegt, bis zur Vollendung desselben jedoch nicht gekommen seien. Doch wenn sie nicht imstande waren, mšatta zu vollenden, so ist doch um so weniger anzunehmen, daß sie während ihres kurzen Aufenthaltes in Syrien auch ḳaṣr áṭ-ṭûba, ʿamra, bâjer und ál-mwaḳḳar hätten errichten können.«[2]) Das sind die Bauten, die Musil entdeckt und in dem zitierten Berichte kurz beschrieben hat. Indem er die Römer so gut wie die Byzantiner als Gründer ausschließt und betont, daß die Schlösser — auch Mschatta — sich gerade in den Zentren von Weideplätzen befänden, hält auch er es für höchst wahrscheinlich, daß sie Schöpfungen gassanidischer Fürsten wären, welche die Vorliebe für den Schloßbau aus ihrer südlichen Heimat mitgebracht hätten.

Inzwischen lichtet sich das rätselhafte Dunkel etwas, das jene Bauten zunächst umschlossen hatte. Wenn Karabacek Recht behält,[3]) ist eins dieser Schlösser, Ḳuṣejr ʿAmra, eine Schöpfung des Prinzen Aḥmad, der 862 den Kalifenthron von Bagdad bestieg, also ein Bauwerk, das etwa gleichzeitig mit der Moschee eines anderen Aḥmad von Bagdad, des ibn Ṭulūn, in Kairo entstand. Es entbehrt durchaus des festungsartigen Charakters von Mschatta und ist auch künstlerisch davon völlig verschieden. Wenn es überhaupt eines Beleges bedarf, daß Mschatta nicht islamischen Ursprunges sein kann, so ist er durch diesen Kontrast geliefert.[4]) Andererseits macht Brünnow darauf aufmerksam,[5]) daß ein zweites Bauwerk dieser Gruppe ál-mwaḳḳar (el-Muwaḳḳar) sicher nicht mit den anderen Schlössern zusammenzustellen sei. Die ganze Anlage habe große Ähnlichkeit mit derjenigen von Dât Ṛâs, einer Wasserstation an der Römerstraße von Mâdebâ nach Petra;[6]) beide Ruinen dürften aus der spätrömischen Periode stammen.

Die von Musil entdeckten Schlösser gehören also sehr verschiedener Zeit an.[7]) Unter ihnen findet sich nun eins, Ḳaṣr eṭ-Ṭûba, das Mschatta, wie auch Brünnow[8]) bemerkt, auffallend nahe steht. Es ist ein rechteckiges Kastell von 201 auf 90 Schritt

[1]) Wetzstein, Reisebericht S. 63, Vogüé S. 70.

[2]) Sitz.-Berichte der Kais. Ak. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. CXIV (1902), S. 46f.

[3]) Vgl. ein Feuilleton der Neuen Freien Presse, das einen am 28. Mai 1902 in der Kais. Ak. d. Wiss. abgehaltenen Vortrag wiedergibt.

[4]) Nach Brünnow, Die Prov. Arabia II, 171, schreibt Vailhé Mschatta dem Kalifen ʿAbdulmelik, Nies allgemeiner einem Omajjaden oder ʿAbbassiden und Sir Charles Wilson sogar dem Seldschuken Malik Šâh zu.

[5]) A. a. O. II, S. 172.

[6]) A. a. O. I, S. 61.

[7]) Musil selbst schreibt (S. 19) die Zitadelle ál-ḫarâni sicher der Zeit nach dem XII. Jahrhundert zu.

[8]) A. a. O. II, S. 172.

Größe mit halbrunden Türmen sowohl in der Mauerflucht wie an den Ecken. Zwischen ihnen liegen im Norden die beiden Eingänge; ihnen sind sonderbare »Kammertrakte« vorgelegt. Um den Hof im Innern liegen westlich Wohnräume, östlich sind durch niedrige Grundmauern zahlreiche Kammern mit Mittelgang und Hof abgeteilt. Wie Musils Abbildungen erkennen lassen, ist dieser befestigte Bau im unteren Teil aus Quadern, im oberen aus Ziegeln errichtet, also wie der Hauptbau in Mschatta, und diesem entsprechend sind auch die Fenster mit spitzbogigen, die Innenräume wohl mit jenen elliptischen Tonnengewölben überdeckt, von denen S. 244f. und 248 die Rede war. Über die Komposition der einzelnen Raumgruppen liegt leider noch keine Mitteilung vor. Ḳaṣr eṭ-Ṭûba zeigt an den Türrahmen auch Ornamente. Nach dem einen Beispiel, das Musil[1]) veröffentlicht hat, stellt sich nun heraus, daß es Zierleisten sind, vollkommen stilrein im Tiefendunkel komponiert. Die Mitte des Türsturzes bildet eine von acht Bogen umschlossene Rosette mit Kreis und Palmettenfüllung. Daran schließen sich beiderseits Bordüren, die ringsum an den Rändern Säume mit einem Flechtband zwischen typisch antiken Perlschnüren und im mittleren, von glatten Stegen umrahmten Streifen eine Ranke zeigen, die — und das ist das Entscheidende — mit haargleich denselben »Flügelpalmetten« gefüllt ist, die in Mschatta im Dreieck O (Taf. X) auftauchen und das charakteristische Ornament des rechten Flügels der Mschattafassade bleiben, bis in den Dreiecken U und V andere, rein persische Bildungen dafür eintreten. Mschatta und Ḳaṣr eṭ-Ṭûba gehören also im Rahmen jener Denkmälergruppe östlich von Moab derselben Entwicklungsschicht an. Ebenso aber schließt sich an Ḳaṣr eṭ-Ṭûba nach der andern Seite Ḳaṣr il-abjaḍ, sowohl in der Bauform, wie besonders in den Ornamenten.[2])

Der Grundriß ist oben S. 226 gegeben. Der Schmuck beschränkt sich auch hier auf die Türrahmen u. dgl. Vorwiegend sind geometrische Muster, Bandverschlingungen mit Rosetten und Palmettenfüllung, daneben Weinlaub und Tiere auf Zweigunterlage, wie später in den Malereien von Ḳuṣejr ʿAmra. An Ḳaṣr eṭ-Ṭûba klingt im besonderen an das Zerlegen der Streifen durch Stege in Saum und Füllung. Ein Stück[3]) zeigt als Saum die Astragalschnur, aber im Innern statt wie in Ḳaṣr eṭ-Ṭûba das Flechtband, die ineinandergesteckten drei Blätter, von denen oben S. 280 bei Mschatta die Rede war. Für den näheren Vergleich sind stilgetreue und erschöpfende Publikationen abzuwarten.

Mit diesen Nachweisen ist freilich zunächst nicht viel gewonnen, denn wir wissen über Ḳaṣr eṭ-Ṭûba historisch gerade so wenig wie über Mschatta und das Ḳaṣr il-abjaḍ;[4]) aber die Theorie vom sassanidischen Ursprung unserer Ruine scheint damit beseitigt.[5]) Die Schwierigkeiten werden deshalb nicht geringer; denn wenn Gassaniden die Erbauer von Mschatta sind, dann würde man erwarten, römische oder byzantinische Art in Bauweise und Schmuck vertreten zu finden. Nun, ich möchte zu dieser Situation erinnern an die südslawischen Pufferstaaten zwischen Byzanz und dem katholischen Westen. Da wird eine Politik getrieben, die sich nach der offenen Hand richtet. So können auch die Gassaniden vor Ḥārith bzw. einzelne Stämme mit Persien statt mit Byzanz gegangen und von dort gefördert worden sein. Für uns Kunsthistoriker ist das freilich zunächst Nebensache: Ob Gassanide oder Sassanide, jeder konnte sich zur

[1]) A. a. O. Fig. 3.

[2]) Abbildung bei Vogüé, Taf. 24, und von Oppenheim, Vom Mittelmeer I, S. 105f. und 235f., Dussaud et Macler, Voyage arch. au Safâ S. 42f.

[3]) Oppenheim S. 237 oben, Dussaud et Macler S. 42.

[4]) Brünnow II, S. 174 meint, beide könnten von Ḥārith ibn Gabala (etwa 530—570) errichtet sein. Gut; aber wie kann man dann nur Mschatta jünger ansetzen!

[5]) Vgl. dazu auch Merill, Land of Moab bei Brünnow, a. a. O. II, S. 171.

Erbauung von Mschatta einen nordmesopotamischen Baumeister mit seinen Arbeitern verschreiben. Bezeichnend ist, daß unter letzteren sowohl Christen wie Perser gewesen sein dürften, das Kreuz und der sassanidische Kopfschmuck einer Figur auf den Quadern der Fassade [1]) sprechen dafür. Für uns bleibt die Hauptsache: Rom und Byzanz sind ausgeschlossen, Mesopotamien gibt den Ausschlag. Alle nähere Bestimmung läuft vorläufig auf ein mehr oder weniger befriedigendes Raten hinaus.

Wenn Mschatta gassanidisch ist, dann spräche für das Alter der Anlage, daß darin Statuen gefunden wurden. Die späteren Gassaniden waren monophysitische Christen und würden an einem nach der Bekehrung erbauten Palaste gewiß christliche Symbole angebracht haben. Statt dessen haben die Ausgrabungen u. a. Reste einer weiblichen Statue zutage gefördert, die etwas stark an gewisse obszöne Bildungen erinnert, die in koptischen Skulpturen, allerdings mehr dekorativ, an der Tagesordnung sind.[2]) Ich wage nicht eine Deutung vorzuschlagen. Sarre[3]) dachte im Zusammenhange mit der Datierung in die Zeit des Chosrau Pêrwiz und mit Rücksicht darauf, daß auch mehrere Fragmente roher männlicher Statuen gefunden wurden, an Standbilder von Ormizd und Anahit;[4]) man könnte auch erinnern an die sonderbare Schwester Mariae, die Jungfrau und μητὴρ Θεῶν Allât, deren altnabatäischer Kult neben dem des Dusares nach dem Siege des Orients durch die Dynastie der Severe in der Provinz Arabia wieder auflebte.[5]) — In Mschatta wurden auch Steinlöwen gefunden. Sie sind als Schützer eines Thrones oder dergleichen im ganzen Orient so gewöhnlich,[6]) daß daraufhin eine Zuweisung unmöglich ist. Hat sie doch sogar das Abendland als symbolischen Portalschmuck übernommen. Sollte ich das Alter aller dieser Skulpturen [7]) nach ihren Formen beurteilen, so würde ich darauf verweisen, daß es einen Maßstab für solche in den Hinterlanden des Hellenismus entstandene Bildwerke vorläufig nicht gibt. In der koptischen Kunst des III. und IV. Jahrhunderts sind Formen wie diejenigen der Statuen von Mschatta durchaus möglich. Ich finde darin, daß am Nil wie hier im Moab eine raffiniert sinnliche Auffassung nicht nur im Motiv, sondern vor allem auch in der Behandlung der Körperform durchschlägt, entschieden Verwandtes. Wenn wir erst Näheres über die nord- und südarabische Kunst wissen werden,[8]) dürfte der Zeitpunkt gekommen sein, auch in diesen Dingen Stellung zu nehmen. Vorläufig ist da alles noch zu unsicher. So hält Studniczka heute noch die Chazne von Petra für vorrömisch,[9]) während Domaszewski sie als eine Schöpfung Hadrians in das Jahr 131 n. Chr. datiert.[10])

---

[1]) Vgl. oben S. 222 und Fig. 14 und 15.

[2]) Vgl. meinen Katalog Koptische Kunst S. 21 und 33f., dazu Hell. und kopt. Kunst in Alexandria S. 42f.

[3]) Reichsanzeiger vom 19. Januar 1904.

[4]) Vgl. über deren Darstellung Rawlinson, a. a. O. S. 625f., und F. Justi, Gesch. d. orient. Völker S. 464.

[5]) Vgl. Domaszewski bei Brünnow, Die Provincia Arabia I S. 191.

[6]) Vgl. meinen Katalog Koptische Kunst S. 94f. Ein Löwe aus Schaḳḳā abgeb. bei Butler S. 416. Andere nach Aufnahmen Oppenheims in Harran.

[7]) Außer den von Schulz oben S. 221 aufgezählten fand ich unter den Fragmenten auch noch das eines kleinen Reiterreliefs, 13 qcm groß. Die Veröffentlichung dieser Funde sei einer monographischen Bearbeitung vorbehalten.

[8]) Vgl. vorläufig Euting, Nabatäische Inschriften, und D. H. Müller, Südarabische Altertümer im Kunsthist. Hofmuseum, und die dort angegebene Literatur.

[9]) Tropäum Trajani S. 67.

[10]) Bei Brünnow, Die Provincia Arabia I S. 186.

Zum Schluß noch ein Wort über die Bestimmung von Mschatta. Ich halte es für einen Palast; seine ausgesprochen mesopotamische Eigenart kommt am besten im Gegensatz zum typisch syrischen Grundriß und der Formengebung des Diokletianspalastes in Spalato zur Geltung. Es ist selbstverständlich, daß ein solcher Palast befestigt und für eine Besatzung eingerichtet wurde. Spalato bietet ja dafür in seiner Art das beste Parallelbeispiel. Doch liegen noch zwei andere Deutungen vor. Merrill[1]) und ihm folgend Thompson[2]) nahmen Mschatta für ein Kloster und den Mittelbau für die Kirche. Das hat schon Brünnow abgelehnt.[3]) Die Einteilung ist freilich ideal für eine nach Gruppen geordnet lebende Gemeinschaft, aber für Klosteranlagen ist sie vorläufig nicht nachweisbar. Dazu kommt der Mangel christlicher Symbole und die Auffindung der Statuen. Immerhin wird Mschatta genannt werden müssen, wenn es sich um den Ursprung der Koinobien handelt.[4]) Von Schulz (S. 222) und Sarre[5]) wurde dann auf den Typus der Karawansereien verwiesen. Nach den Seldschukenkhans in Kleinasien zu urteilen, liegt die Ähnlichkeit in dem befestigten quadratischen Hof mit einem einzigen Eingang und umlaufenden Kammern, ähnlich den syrischen Römerkastellen. Die gedeckte Halle ist aber nicht wie bei Mschatta dem Eingang gegenüber in dieses Quadrat oder Rechteck eingebaut, sondern schließt sich rückwärts, ebenfalls befestigt, an dieses an. Diese in der Längsrichtung gewöhnlich überhöhte und in der Mitte mit einer Kuppel versehene mehrschiffige Halle diente als Stall.[6]) In Mschatta fehlt dergleichen. Der Fall wird also liegen wie beim Klostertypus, Mschatta bietet auch für die Entwicklung der Karawansereien interessante Analogien, ist aber selbst schwerlich ein Vertreter dieser Gattung. Eher mag vielleicht Ḳaṣr eṭ-Ṭûba oder das Ḳaṣr il abjaḍ in der Ruḥba dazu zu zählen sein, obwohl auch da die Ställe fehlen. Letztere Anlage wird öfter mit Mschatta verglichen. Von den Ornamenten war bereits S. 369 die Rede; sie haben wenig miteinander gemein. Was Mschatta und das Ḳaṣr il abjaḍ verbindet, ist u. a., daß beide den Eindruck des Unfertigen machen.[7]) Es ist noch niemand auf die Idee gekommen, daraus für das Ḳaṣr in der Ruḥba Schlüsse auf die Entstehungszeit zu ziehen. Und ich meine, sobald man erst einmal an der Theorie Fergussons vom spätsassanidischen Ursprung Mschattas zweifeln gelernt hat, wird auch der unfertige Zustand nicht mehr die große Rolle spielen, die ihm die bisherigen Datierungsversuche beigemessen haben.[8])

---

[1]) East of the Jordan S. 262f.

[2]) The Land and the Book S. 634.

[3]) Mitt. und Nachr. d. Deutschen Palästinavereins 1895, S. 86f.

[4]) Vgl. vorläufig J. von Schlosser, Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters, Wien 1889, dazu meine Byz. Denkmäler I, S. 2f.

[5]) A. a. O., vgl. auch Gurlitt, Gesch. d. Kunst I, S. 215.

[6]) Haupttypus der Sultan Khan vom Jahre 1229, bei Sarre, Reise in Kleinasien S. 77f., ferner S. 11 und 82. Lanckoroński, Pisidien S. 123, 187 und bes. Taf. XXXII/XXXIII. Vgl. auch Texier and Pullan, Byz. architecture S. 130f., und Brünnow, Die Provincia Arabia I, S. 98f.

[7]) Vgl. darüber von Oppenheim, Vom Mittelmeer zum persischen Golf I, S. 218.

[8]) Dabei ist noch zu erwägen, daß unfertige Bauten für Syrien überhaupt bezeichnend sind (vgl. mein Kleinasien, ein Neuland S. 166), daß der Torbau und die Flügelbauten Mschattas provisorisch in vergänglichem Material hergestellt gewesen sein könnten, endlich, daß man in Syrien ganze große Denkmäler, ich nenne nur die Kirche von Turmanin und das Prätorium in Musmije, weggeschleppt hat — nicht in Museen, sondern zur Aufführung von Neubauten in den benachbarten Städten. Vgl. dazu Fergusson bei Tristram S. 371.

In einem Buche »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte« habe ich versucht, die allgemeine Anschauung, wonach die abendländisch-romanische Kunst in direkter Linie aus der altchristlich-römischen hervorgegangen sein soll, zu erschüttern. Mschatta gab Anlaß zu zeigen, daß es ebensowenig angeht, die sassanidisch-islamische Kunst als einen Zweig der spätrömisch-byzantinischen hinzustellen. Immer wieder gilt es, der dunklen Masse des Orients beizukommen und der ererbten und anerzogenen Anschauung von der Einheitlichkeit der Kunstentwicklung auf ausschließlich antiker Grundlage den Boden zu entziehen. Auch für die Bewegung auf ornamentalem Gebiet müssen wir über Rom und Byzanz hinweg nach Mesopotamien vordringen; Mschatta bietet die Handhabe dazu. Es wird jedoch noch sehr opferwilliger Expeditionen bedürfen, bevor das Material, das ich hier vorlegen konnte, aus dem Denkmälerbestande des Zweistromlandes und Persiens selbst ergänzt, in der erforderlichen Masse vor uns ausgebreitet liegen wird. Möchte es mir gelungen sein, die Überzeugung zu wecken, daß Mittel, für diesen Zweck zur Verfügung gestellt, von vornherein guten Erfolg versprechen.

Der zentrale Stoß solcher Unternehmungen wird sich immer auf die zwischen Bagdad und Babylon liegende Ruinenstätte von Seleukeia-Ktesiphon richten müssen. Dort ist des Rätsels Lösung, nicht nur für Mschatta, sondern überhaupt für das Werden jener Strömung zu erwarten, die ihre Formkraft im Ornament befriedigt. Bevor wir nicht die seleukidische Kunst Mesopotamiens näher kennen, sollten Schlüsse auf die spontane Schöpferkraft der hellenistisch-spätrömischen Antike vorsichtig gezogen werden. Ich glaube, daß schon ein Denkmal wie die in der Rankenfüllung des unteren Wandstreifens Mschatta verwandte Ara pacis in Rom ohne die im Osten eingeleitete Richtung unmöglich wäre.

Es sei gestattet, zum Schluß darauf zu verweisen, daß die Sprache, welche die Mschattafassade in monumentaler Wucht redet, in den Schmucksachen der Barbarengräber des Nordens in einem Idiom wiederklingt, das zum Teil auf eine verwandte Quelle, die persisch-mesopotamisch-syrische Industrie, zurückgeht. Nicht um Einflüsse des durch eine spontane Wendung in die neuen Bahnen gelangten spätrömischen Kunstwollens handelt es sich in dem, was an diesen Funden ungermanisch ist, sondern um den Sieg des Orients. Er wird vervollständigt durch den von Mesopotamien nach dem Abendlande übergreifenden Schmuckstil der Miniaturenmalerei auf Pergament, der sich mit dem überliefert ägyptisch-hellenistischen Illustrationsstil auf Papyrus verbindet und das Mittelalter hindurch herrschend bleibt, da mehr nach der einen, dort mehr nach der andern Seite neigend. Die Ornamentik der Langobarden ist nicht aus der Nachahmung byzantinischer Vorlagen oder jener Stoffmuster zu erklären, die jetzt so massenhaft in Ägypten gefunden werden, sondern geht auf die gemeinsame Quelle aller dieser Kunstäußerungen zurück, bildet das Endglied des einen, den Norden entlang reichenden Armes orientalischer Kunst, der zusammen mit dem von Süden zur See wirksamen Strome auch ein wesentlicher Zusatz zu den älteren volkstümlichen Elementen in der irischen Kunst geworden ist.

Die Kunstwissenschaft bemächtigt sich nur langsam dieser Probleme oder sucht sie entgegen richtigen älteren Anschauungen in das Fahrwasser von Hellas und Rom zurückzuleiten. Theologen und Philologen sehen heute schon weiter. Ich erinnere an das, was die Geschichte der Liturgie[1]) und Beichte[2]) für die Einmündung des orientalischen

[1]) Kleinasien, ein Neuland S. 232f.

[2]) Für sie bildet Irland die Brücke zwischen Orient und Abendland. Vgl. K. Holl, Enthusiasmus und Bußgewalt im griechischen Mönchtum.

Stromes in Gallien und Irland lehren, verweise auf die von H. Reich gelieferte Darlegung des Wiederauflebens der alten im hellenistischen Orient entwickelten Volkskunst des Mimus im Drama Shakespeares [1], auf die Geschichte der Gralslegende, die sich noch mehr klären wird, sobald man damit rechnet, daß nicht erst die Kreuzzüge zwischen dem Orient und dem Westen vermittelten [2] u. dgl. m. Mich drängt es, im Wortlaut vorbringen, was K. Burdach in einer Untersuchung über die älteste Gestalt von Goethes West-östlichem Diwan ausspricht: [3] »Man wird sich gewöhnen müssen, die Kultur und das literarische Leben des abendländischen Mittelalters in viel höherem Maße als bisher in seinem internationalen Charakter, als Erben hellenistischer (alexandrinischer) Bildung und ihrer persisch-arabischen Umformung anzusehen. Dann erst werden die nationalen Elemente der mittelalterlichen Kultur, deren Geschichte Jakob Grimm und Müllenhoff schon vor Jahrzehnten zu schreiben sich getrauten, wirklich sicher hervortreten und von der historischen Forschung dargestellt und charakterisiert werden können. Nicht einmal das ist bisher ermittelt worden, woher der mittelalterliche romantische Begriff des Minnedienstes und sein konventioneller literarischer Ausdruck bei den südfranzösischen, deutschen, italienischen Minnesängern, woher die Motive und der romantische Idealismus der mittelalterlichen Ritterromane stammen. Ich finde hoffentlich bald Gelegenheit, meine Überzeugung zu begründen, daß auch hier mittelbar die alexandrinische Hofdichtung und ihre Fortsetzung und eigentümliche romantisch-märchenhafte Umbildung durch die Perser im Zeitalter der Sassaniden und im Zeitalter Firdusis und der persischen Restauration unter Machmud von Ghazna, unmittelbar die arabische Sitte der Hofdichter und der konventionellen Panegyrik zur Ehrung regierender und hochgestellter Frauen sowie das ins Arabische übernommene Schema des persischen Liebesromans sehr wesentlich mitgewirkt haben.« Also auch auf diesen Gebieten das Abendland unmittelbar als Erbe des Orients. Was den Hellenismus anbelangt, der mittelbar die Anregung gegeben haben soll, so fragt es sich, ob wir nicht eines Tages die Entdeckung machen, daß auch da wie im »Romanischen« der Anteil des Orients übersehen, Rom bzw. Hellas in der grundlegenden Bedeutung für das Aufkommen neuer Motive und Kunstanschauungen weit überschätzt worden sind.

Wir Kunsthistoriker haben nun Mschatta und damit einen Anhaltspunkt, der es uns zur Pflicht macht, der die Erde umspannenden Flut neuer Probleme nicht länger auszuweichen. Möchte jeder nach seinem Teile dazu beitragen, für diesen weiten Horizont im Wege der vergleichenden Kunstforschung den Pol zu finden.

---

[1] Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft XL »Der Mann mit dem Eselskopf«. Vgl. dazu meine Anzeige Byz. Zeitschrift 1904.

[2] W. Staerk, Über den Ursprung der Gralslegende. Dazu die Anzeige von Burdach, Deutsche Literaturzeitung 1903, Sp. 3050 f.

[3] Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. XXVII (1904), S. 900.

DAS RAVENNATISCHE MOSAIK VON S. MICHELE IN AFFRICISCO IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON OSKAR WULFF

In der engen Via Casa Matha in Ravenna, welche die Fortsetzung der Via Cavour bildet, befindet sich, zur Rechten, wenn man von S. Vitale kommt, ungefähr in der Mitte der Gasse eine Trattoria an der Stelle der halb zerstörten Basilika von S. Michele in Affricisco. Wer sich im zweiten, den besseren Gästen vorbehaltenen Geschoß aufmerksam umsieht, wird bald gewahr, daß es zwischen den Obermauern des Hauptschiffes der alten Kirche ausgebaut ist. Aus dem dunkeln, von der niederen Bevölkerung stark besuchten Pianterreno gelangt man hinten durch die Küche in die alte Apsisnische, die heute als finstere Vorratskammer dient. Der Gewölbeansatz liegt in Schulterhöhe, so stark ist der Fußboden aufgefüllt, und so tief liegt der alte Boden unter dem Straßenniveau.

Diesen Raum schmückte einst das Mosaik, das bei der Neuordnung der christlichen Skulpturensammlung im Kaiser Friedrich-Museum nach jahrzehntelanger Verborgenheit wieder das Tageslicht erblickt hat. Was ist seit seiner Abnahme mit dem Bildwerk vor sich gegangen und wieviel von seinem ursprünglichen Bestande bewahrt es? wird die erste Frage sein, die sich in diesem Augenblick erhebt und auf deren Beantwortung hier das Hauptgewicht gelegt werden soll. Die Mittel dazu bietet ein ziemlich vollständiges, in einem starken Aktenfaszikel der Registratur der Kgl. Museen (Pars IX K) enthaltenes urkundliches Material. Es wäre zwecklos, dasselbe in der ganzen Fülle seiner Einzelheiten auszuschöpfen, aber ein zusammenfassender Bericht über die wichtigsten Wendungen, welche die Geschichte der Erwerbung des Denkmals begleiteten, bildet die unentbehrliche Voraussetzung, um eine sichere Beurteilung seines jetzigen Zustandes zu gewinnen.

Wann und wodurch der erste Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm IV., das Ravennatische Mosaik zu erwerben, erregt worden ist, darüber geben die Akten leider keine Auskunft. Man darf vielleicht vermuten, daß der Gedanke noch in die kronprinzliche Zeit zurückreicht, vielleicht sogar bis in das Jahr 1834, in das die Erwerbung des zu Kauf gestellten Mosaiks von S. Cipriano in Venedig fällt, das sich seit 1840 in der Friedenskirche zu Potsdam befindet.[1]) Es war auf jeden Fall eine schon früher erwogene Absicht, die im Jahre 1842 ihre Verwirklichung fand, und »die neuere

[1]) Die Akten enthalten eine Bescheinigung vom 14. März 1840 für die Restauratoren Lod. Priuli und Pietro Guerena über die Äußerung der Kgl. Zufriedenheit und Bewilligung eines Gnadengeschenks.

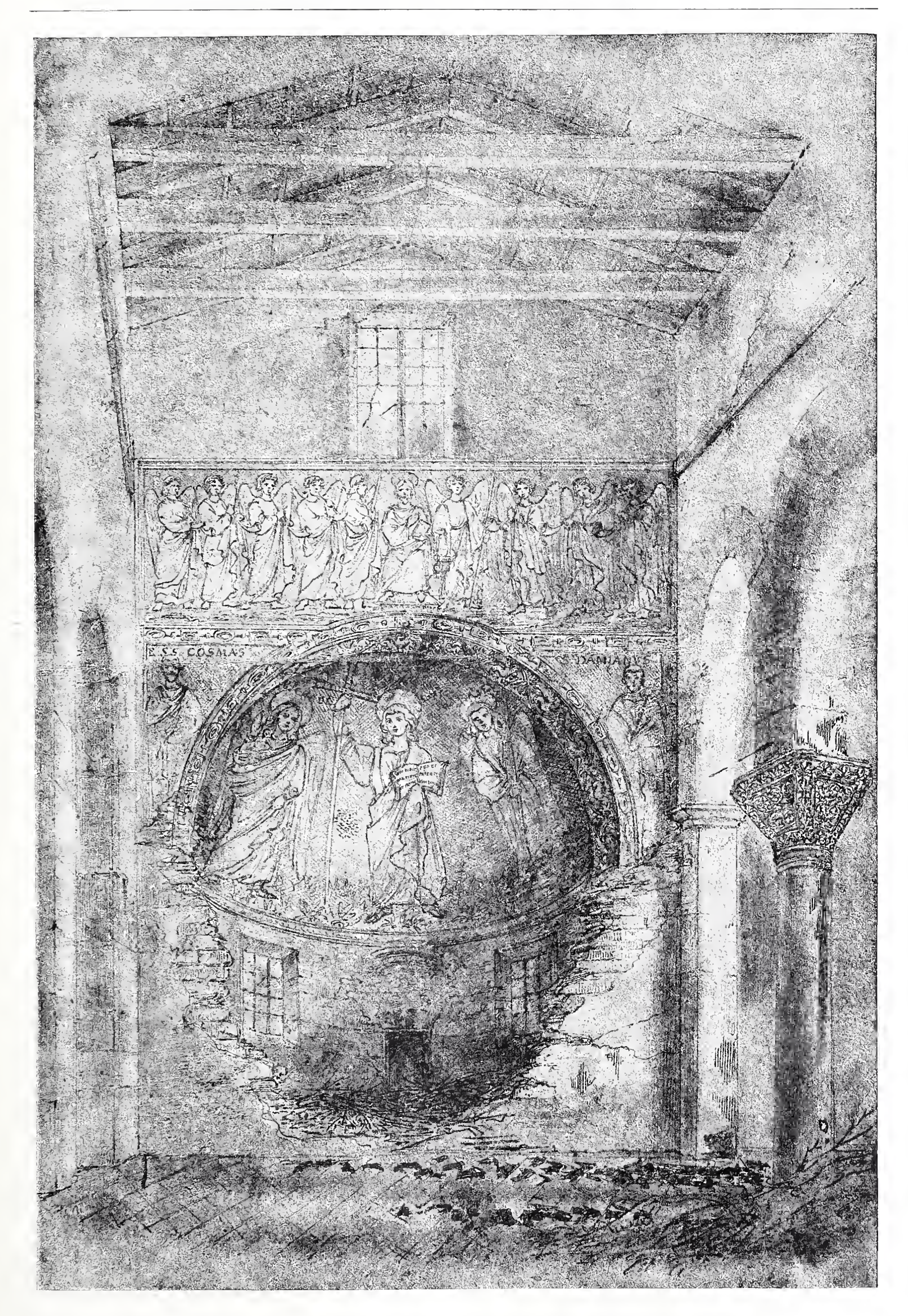


Abb. 1. Ansicht der Apsis von S. Michele in Affricisco im Jahre 1842

Anregung« dazu war, nach einer Bemerkung des damaligen Generaldirektors der Königlichen Museen von Olfers in einem Antwortschreiben an den Staatsminister von Bülow (17. Juni 1843) »vom Regierungsassessor von Minutoli (in Liegnitz) ausgegangen«. Von seiner Hand rührt die beistehend abgebildete Zeichnung (Abb. 1) her, die den damaligen Zustand der Kirche veranschaulicht. Im Mittelalter mit einem Benediktinerkloster verbunden, bestand diese noch im Jahre 1791, wenngleich schon in stark verändertem Zustande. Die kurze Beschreibung in Beltramis »Forestiere« gibt an, daß von den Säulen nur noch zwei von griechischem geäderten Marmor vorhanden seien, deren eine uns Minutolis Zeichnung im ersten Bogen rechts neben der Apsis mit ihrem reichen Würfelkapitell zeigt.[1]) Die übrigen waren, wahrscheinlich bei einem Umbau im XVI. Jahrhundert —, wenigstens schreibt Beltrami die Fassade Sansovino zu, — durch Pfeiler ersetzt worden, wie wir sie links erblicken. Nach den Mitteilungen Minutolis (an Olfers 5. April 1844) war die Apsis anscheinend von zurückgeschobenen Nebenräumen umgeben (»der Raum zur Rechten der Apsis war leer«). Selbst damals stand noch »ein nicht unbeträchtlicher Teil des Kirchenschiffs nebst den Seitenschiffen«. Der Bau hatte in den Kriegen des Revolutionszeitalters gelitten und war daher dem kirchlichen Gebrauch entzogen und im Jahre 1805 in einen Speicher verwandelt worden. Zu Anfang der vierziger Jahre befand er sich auf Grund eines mit der Stadt abgeschlossenen Kaufkontrakts in den Händen des Stadtkämmerers und Antiquars Giuseppe Buffa. Gewisse Verpflichtungen einer Art Mietszahlung an den Attitolare der Kirche scheinen auf diesen übergegangen zu sein (s. u.). Außerdem war er der Stadt für jeden Schaden des Mosaiks haftbar, ein Umstand, der nach Minutoli (an Olfers 14. September 1843) hauptsächlich für den Verkauf bestimmend wurde. Denn das Mosaik hinderte Buffa an einem »beabsichtigten Umbau«. Zum Schutze desselben war eine zehn Fuß hohe (in der Zeichnung durchbrochen dargestellte) Mauer vorgezogen worden. Aber die Apsis war trotzdem von der Einbringung von Brennmaterialien, die in der ehemaligen Kirche bewahrt und verkauft wurden, nicht verschont geblieben, und durch die Aufpackung von Reisig hatte die untere Wandbekleidung bereits so stark gelitten, daß sie nur noch »sparsame Mosaikborten und Spuren von Malerei, die nicht mehr zu retten sein würden«, aufwies (5. Mai 1844). Die Commissione delle belle arte hatte bisher nichts für die bessere Instandhaltung oder gar für die Zugänglichmachung des Denkmals getan. Der Raum war nicht einmal hinreichend erhellt. Minutoli, offenbar mit den Wünschen des Königs wohl vertraut, schloß während eines Incognitoaufenthalts in Ravenna in aller Stille einen Kaufkontrakt mit Buffa ab, der, in doppeltem Exemplar (31. Dezember 1842 und 1. Januar 1843) ausgefertigt, dem Käufer das Mosaik vorbehaltlich der von ihm einzuholenden Zustimmung der höchsten Landesbehörde, d. h. der päpstlichen Regierung, für den unbeträchtlichen Kaufpreis von 200 Scudi, vor Ablauf von vier Monaten zahlbar, überließ. Dieses Instrument reichte er im Februar 1843 mit der oben angeführten Zeichnung und einer (in den Akten nicht vorhandenen Grundrißskizze) in einer Immediateingabe (oder persönlichen Audienz?) an allerhöchster Stelle ein. Mit der weiteren Abwicklung des Geschäfts wurde der Königlich Preußische Ministerresident in Rom, Baron von Buch, beauftragt. Seine Bemühungen hatten erst nach einer eingehenden Darlegung des königlichen Verlangens an den Kardinalstaatssekretär Lambruschini den gewünschten Erfolg. Am 27. Mai setzte dieser ihn davon in Kenntnis, daß der hl. Vater — Papst Gregor XVI. — um seinem Souverän eine besondere Gefällig-

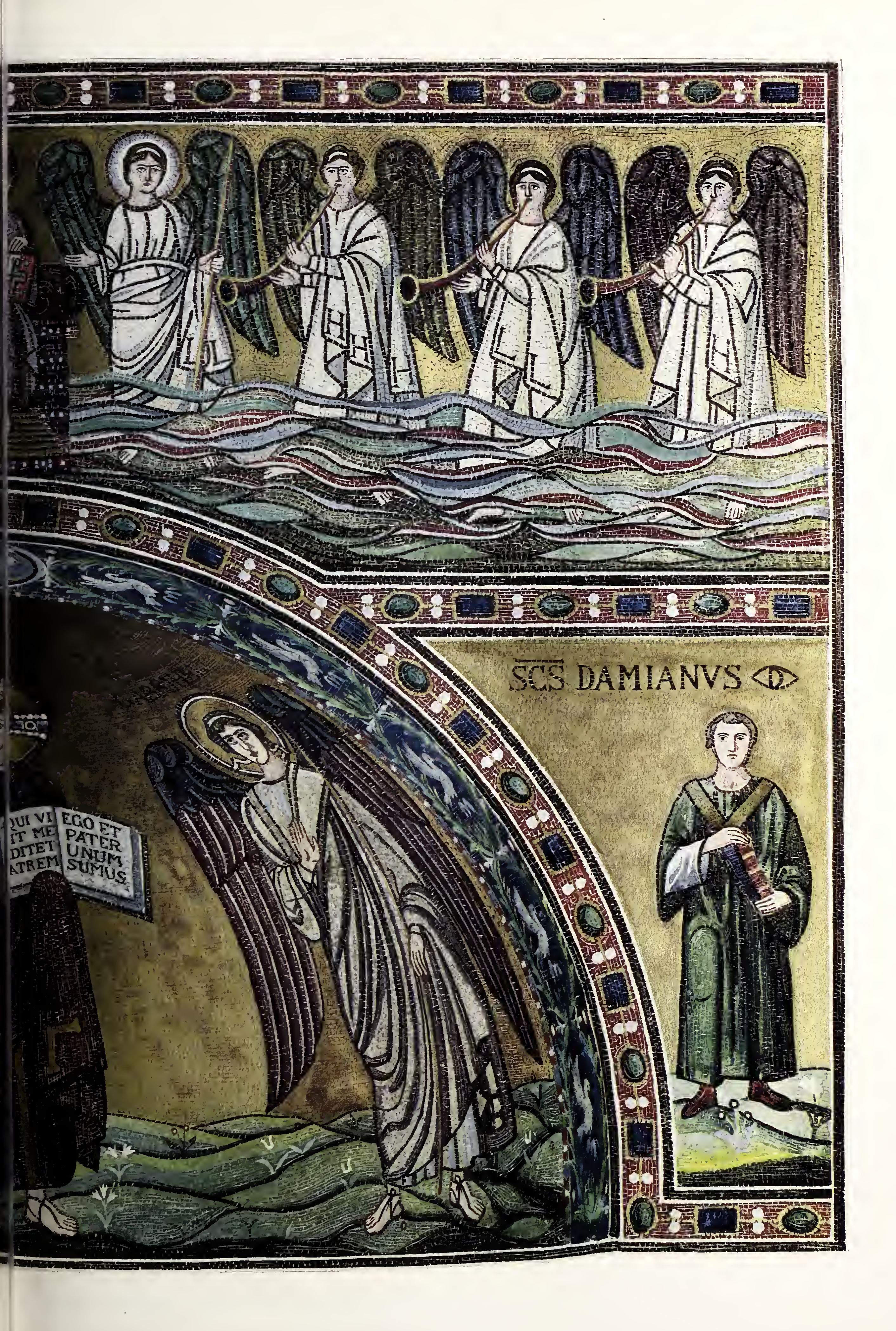
[1]) Fr. Beltrami, Il Forestiere struito delle cose notabili della cittá di Ravenna. Ravenna 1791, p. 140.





MOSAIK AUS S. MICHELE I

IM KAISER FRIEDRICH



FRICISCO ZU RAVENNA

-M.EUM ZU BERLIN

DREIFARBEN-LICHTDRUCK VON A. FRISC



keit zu erweisen, obwohl es sich um ein Kunstwerk handle, für das die gesetzliche Unverkäuflichkeit gelte, im vorliegenden Falle von den bestehenden Gesetzen abzusehen geruht habe. Unmittelbar darauf ließ der Gesandte Buffa den Kaufpreis zugehen und am 29. Mai berichtete er an den Staats- und Kabinettsminister von Bülow über den glücklichen Ausgang der Angelegenheit.

Der Bericht von Buchs wurde dem König am 10. Juni durch den Staatsminister der auswärtigen Angelegenheiten Freiherrn von Bülow unterbreitet. Darauf erging schon am 12. Juni vom Königlichen Kabinett an den Generaldirektor der Königlichen Museen von Olfers, der schon früher zu einer mündlichen Äußerung über das Kunstwerk zur Begründung der Bemühungen um die Ausfuhrerlaubnis veranlaßt worden war, der Auftrag, für »die zweckmäßigste Abnahme, Verpackung und Versendung des Bildes« Sorge zu tragen.

Es galt nunmehr, an Ort und Stelle eine geeignete und vertrauenswürdige Persönlichkeit zu finden. Nachdem ein auf Anregung Waagens an den ihm wohlbekannten Sekretär der Academia delle belle Arti zu Ravenna, C.te Aless. Cappi, gerichtetes Ersuchen (31. Juni), »sich der Sache vorläufig anzunehmen«, eine bei aller Höflichkeit bitter ablehnende Antwort (16. August) eingetragen hatte, fiel die Wahl auf den Antiquar Francesco Pajaro aus Venedig, »der schon bedeutende Sendungen für die Königlichen Museen mit musterhafter Sorgfalt bewirkt habe«. So schreibt Olfers (30. Dezember) dem in Ravenna als chirurgien aide major au second régiment étranger in päpstlichen Diensten stehenden Dr. Oskar von Gonzenbach und bittet diesen gleichzeitig, bei etwaigen Schwierigkeiten den Genannten mit seinem Rat zu unterstützen, nachdem er bereits persönlich Minutoli und brieflich Olfers (11. September) in der Angelegenheit behilflich gewesen war. Die Vermittelung der Korrespondenz mit Pajaro und besonders diejenige der finanziellen Beziehungen zu ihm wurde dem zuverlässigen Hause der Gebrüder Schielin in Venedig übertragen (29. Dezember). Zunächst erhielt (29. Dezember) und übernahm (26. Januar) Pajaro dankend den Auftrag, sich nach Ravenna zu begeben und auf Grund einer Untersuchung des Denkmals einen Kostenüberschlag und Vorschläge hinsichtlich der Abnahme und Verpackung des Mosaiks zu machen. Zurückgekehrt, berichtet er darüber (14. März). Er fand alte und neue Schäden. Erstere und — der besseren Zusammenstimmung wegen — auch manche Teile des gelblich angeräucherten Mosaiks selbst waren nicht ungeschickt in Mosaikmanier übermalt, so daß man sich in dem dunklen Raume täuschen konnte. (In der Tat hatte Minutoli die umfänglichen Ergänzungen nicht erkannt.) Solche Übermalungen ließ Pajaro durch den ihn begleitenden Mosaizisten Liborio Salandri aus Rom, von dem er sagt, daß er, seit 27 Jahren in Venedig ansässig, in S. Marco viele Restaurationen nach byzantinischer Art ausgeführt habe, entfernen und das ganze Mosaik reinigen. Darauf wurde in einer Pause der Erhaltungszustand aufgenommen und eine verkleinerte Kopie angefertigt, in der die Lücken mit Tinte, die durch Malerei ergänzten Teile mit Rotstift ausgezeichnet waren. Außerdem gelangte Pajaro mit Hilfe des Kardinallegaten in den Besitz einer getreuen kolorierten und die Technik nachahmenden Kopie, die ein gewisser Enrico Pazzi seit neun Monaten im Auftrage der Vertreter der Provinz angeblich für den König von Preußen ausgeführt hatte, ohne Bezahlung zu erhalten. Als sie ihm ausgeliefert wurde, trug sie schon ein Protokollvermerk der Einfügung in die städtischen Akten. Beide Blätter legte er seinem Berichte bei, dazu den Kostenüberschlag, der einschließlich der Spezifica Salandris für Abnahme, Restauration und Materialanschaffung (3960 L. a.) sowie derjenigen des Zimmermanns Falchetti für das von Salandri geforderte Gerüst, aber ausschließlich des Seetransportes von Venedig nach Hamburg

auf 5981 Lire austr. bemessen war. Daran hoffte er jedoch noch sparen zu können, besonders wenn die Ausbesserung in Venedig erfolgen könne. Für die Voruntersuchung hatte Pajaro einen Vorschuß von 600 L. a. erhoben, von denen er 80 L. a. zugute behielt. Eine besondere Forderung für seine eigenen Dienste hatte er nicht erhoben. Auch auf eine durch die Gebrüder Schielin an ihn gerichtete dringende Aufforderung ließ er sich nur zur brieflichen Versicherung (25. April an Waagen) bewegen, daß er sich durch das ihm gezeigte Vertrauen für seine Bemühungen vollauf entschädigt halte. Am 11. Juli wurde ihm darauf der Auftrag zuteil, für den er unmittelbar vor seinem Aufbruch nach einer Anzahlung von 2400 L. a. dankt (24. Juli).

In Ravenna erhoben sich unerwartete Schwierigkeiten. Eine Immediateingabe des Magistrats an den König (18. April), das Mosaik gnädigst in der Stadt belassen zu wollen, scheint bis dahin unbeschieden geblieben zu sein. Die zahlreichen Gegner des nicht mehr rückgängig zu machenden Verkaufs unter den Kunstfreunden Ravennas hatten inzwischen eine stille Agitation in der niederen Bevölkerung entfacht, sich, wenn nötig, gewaltsam der Entfernung des Mosaiks zu widersetzen. Ein früheres Erlebnis Pazzis während seiner Arbeit an der Kopie bestätigte anscheinend die dahin lautenden Berichte des Priesters Bartolini und des Zimmermanns. Selbst der Funktionär des abwesenden Legaten ließ durchblicken, daß Vorsicht geraten sei.

Daß bald ein Umschwung eintrat, war unzweifelhaft dem überaus geschickten, allerdings vom glücklichen Zufall begleiteten, Auftreten Pajaros zu verdanken. In der richtigen Erkenntnis, daß es die öffentliche Meinung umzustimmen galt, suchte er die allgemeine Aufmerksamkeit von S. Michele auf andere Denkmäler abzulenken. Da man gerade im Begriffe stand, die für verloren gehaltenen oberen Mosaiken in S. Apollinare Nuovo durch eine neue Übermalung der sie bedeckenden Tünche zu ersetzen, ließ er Salandri das aufgeschlagene Gerüst zu einem Probeversuch ihrer Freilegung benutzen. Dieser fiel über Erwarten günstig aus, Pajaro aber verfehlte nicht, die Bedeutung der Entdeckung möglichst herauszustreichen. Er begab sich sogar nach Imola zum Kardinallegaten und erbat die Erlaubnis, seine Versuche in größerem Umfange fortsetzen zu dürfen. Nun war das Spiel gewonnen. Alles wallfahrtete nach S. Apollinare, um die neu entdeckten Bilder zu bewundern. Der Kardinal selbst kehrte nach Ravenna zurück und beschloß, in Rom die Restauration des gesamten Mosaikenzyklus durch Salandri zu beantragen.[1]) Gleichzeitig drängte er jetzt Pajaro, mit der Abnahme des Mosaiks in S. Michele nicht weiter zu zögern, indem er seinen vollen Schutz versprach. Der früher so bedenkliche Zimmermann durfte sein Gerüst bei offenen Türen aufschlagen, und Salandri begann sein Werk. So konnte Olfers am 29. September dem Könige berichten, daß »die mit großen äußeren Schwierigkeiten verbundene Fortschaffung des Mosaiks aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna eine Wendung genommen habe, die eine gute Beendigung des Geschäfts hoffen läßt«. Die Mitteilungen Pajaros (2. September) bestätigt unter voller Anerkennung seiner Verdienste ein Brief Gonzenbachs (12. November), der zugleich seinem nächsten Bericht teilweise vorausgreift. Mitte Oktober war bereits trotz wiederholter Abwesenheit Pajaros und zeitweiliger Bettlägerigkeit des kränklichen Salandri das »an der Vorderseite befindliche Mosaik größtenteils abgenommen. Mit demjenigen des Gewölbes mußte gewartet werden, bis der Carpentiere erst so weit gekommen sein würde«. Denn nur dadurch, daß man es »mit untergehaltener

[1]) Sie wurde von Salandri begonnen, aber nicht durchgeführt (s. u.). Pajaro war es auch, der damals den Anstoß zur Entwässerung der Rotonda gab. Er rühmt sich, das allgemeine Interesse für die alten Denkmäler belebt zu haben (4. Dezember 1844).

hölzerner Form abnahm, konnte das Auseinanderbrechen der Steine verhütet werden«. Bei Abfassung des Briefes erscheint das Unternehmen so weit gediehen, daß »die (sic!) Mosaik gänzlich abgenommen, da und dort schon ausgebessert und an einem Orte deponiert ist, von wo sie leicht und schnell verpackt und eingeschifft werden kann« (in der Strada del Corso nahe beim österreichischen Konsulat gegenüber der Strada del Naviglio). Nur der Zimmermann brauchte noch gegen 14 Tage zur Beendigung seiner Arbeit. Der »Professore di musaico« hatte sich somit wirklich innerhalb der vorgesehenen Frist von vier Monaten »dieser ersten Hälfte seiner Aufgabe mit Ausdauer und großem Eifer entledigt«.

Der nachfolgende Brief Pajaros (datiert 4. Dezember, aber laut Nachschrift erst am 21. Dezember abgesandt) führt die bis dahin gleichlautende Schilderung der Begebenheiten weiter bis zum Einlaufen des Schiffes mit dem Mosaik an Bord in Venedig. Bei seiner Abfertigung waren in Ravenna neue Widerwärtigkeiten entstanden, die nur durch beträchtliche Geldopfer hatten beseitigt werden können. Nach einer Abschätzung des Kunstwerks durch den wohl nicht ganz unparteiischen Professor Sarti zum Werte von 800 Scudi stellte sich die zwanzigprozentige Zollgebühr für den Export außerordentlich hoch. Zwar wurde beim Finanzintendanten Protest erhoben, da aber die Entscheidung über die Reklamation in Rom abwarten so viel hieß, wie die Absendung des Mosaiks über den Winter hinausschieben, entschloß sich Pajaro mit Billigung Gonzenbachs und in der Hoffnung auf eine spätere Ermäßigung oder völlige Befreiung vom Zoll zur vorläufigen Erlegung der Steuer, — eine Hoffnung, die sich in der Folge als trügerisch erwies, denn der Protesoriere und der Staatssekretär Mons. Santucci zeigten auf die vertrauliche Anfrage des Preußischen Ministerresidenten so wenig Entgegenkommen, daß man die Bemühungen von Berlin aus einstellte (25. März). Weitere Ausgaben waren während der Besetzung des Raumes durch das Gerüst durch die von Buffa verweigerte Mietsquote an den Attitolare der Kirche u. a. m. verursacht. Der Zimmermann steigerte gar seine Forderungen dermaßen, daß Pajaro es vorzog, die Erwerbung der Form, welche zur Wiederzusammensetzung des Apsismosaiks dienen sollte, einer nachträglichen Verständigung zu überlassen. Ausgezahlt worden waren ihm nach der Berechnung der Gebrüder Schielin (20. Dezember) in der Zwischenzeit weitere 2874 L. a. 80.

Der Winter 1845 wurde zur Befreiung des Mosaiks von dem daran haftenden Zement benutzt, wie Pajaro, eine Anfrage von Olfers (25. Februar) beantwortend, berichtet (30. April), nachdem er zwei Tage vorher den Besuch des Hofbaurats Persius erhalten hatte. Sein Verfahren habe dessen volle Billigung gefunden sowie auch ein neuer Vorschlag, mit dem er hervortritt, das Mosaik auf Platten von Veroneser Marmor (Stellaro) in Eisenrahmen zu vergießen, die dann in Berlin mittels bloßer Schrauben zusammengefügt werden könnten, was höchstens die Transportkosten verteuern würde. Olfers erklärte sich damit einverstanden (22. Mai), ohne Persius, der von seiner Reise schwer erkrankt zurückgekehrt war und bald darauf starb, persönlich gesprochen zu haben. Trotzdem kam die Sache leider nicht zur Ausführung, und die Arbeit rückte —, wohl hauptsächlich wegen der fehlenden Form, — anscheinend überhaupt nicht recht fort. Zum Jahresschluß aber sandten die Gebrüder Schielin eine Berechnung über neu verauslagte 2352 L. a., womit Pajaros Voranschlag bereits überschritten war.

Im Jahre 1846 blieben die Nachrichten monatelang aus. Bis zum 21. Oktober konnten auch die Gebrüder Schielin auf Olfers Erkundigung nach dem Stande der Dinge (31. Juli) nichts erfahren, »da er (Pajaro) meistens abwesend und, wenn auch

hier, in seiner Behausung nie zu treffen« war und alle Briefe unerwidert ließ, woraus sie schließen, »daß die Sache in keinem Falle so ist, wie sie sein soll.« Erst als Olfers eine dringende Anfrage an Pajaro gerichtet (29. Oktober) und gleichzeitig den Oberbaurat Stüler ersucht hatte (30. Oktober), auf seiner Durchreise in Venedig nach dem Rechten zu sehen, ging von jenem wieder ein längeres Schreiben (29. November) ein, das sein Verhalten erklärlicher erscheinen läßt aus Gründen, durch die er es auch Stüler gegenüber zu rechtfertigen gewußt hätte (8. November). Es geht daraus jedenfalls hervor, daß eine Reihe mißlicher Zwischenfälle den Fortgang der Arbeit gehemmt hatten. Salandri war im Januar, nachdem er die Restauration fast beendet hatte, nach Ravenna gegangen, teils um die Wiederherstellung der Mosaiken in S. Apollinare in Angriff zu nehmen, teils um endlich Falchetti zur Übergabe der Form zu bewegen. Dort war er nach kurzer Krankheit am 5. März gestorben. Pajaro suchte vergeblich Ersatz in der Person des Mosaizisten von S. Marco Moro zu finden —, dieser konnte vor dem November von der Restauration des Apsismosaiks in S. Ambrogio zu Mailand nicht abkommen, — und wandte sich dann an Salandris Schüler Brollo, der jedoch kurz darauf vom Hitzschlag dahingerafft wurde (12. Mai laut später eingesandten Totenscheins). Unter diesen Umständen konnte es wenig nützen, daß er endlich Mitte Juni dank einer von Gonzenbach erzielten Verständigung zu bedeutend ermäßigtem Preise in den Besitz des Gerüstes der Apsis kam. Der Bericht beruft sich weiter auf eine mehrwöchige Erkrankung, auf vergebliches Suchen nach anderen Kräften und auf zwei Reisen nach Mailand, um Moro zu gewinnen, und stellt nunmehr baldige Wiederaufnahme und Beendigung der Arbeit in Aussicht. Sein langes Schweigen entschuldigt Pajaro damit, daß er in steter Erwartung einer günstigeren Wendung zur Berichterstattung über diese Mißerfolge nicht habe den Mut finden können. Olfers erkannte trotzdem seine Entschuldigungsgründe an und sprach zugleich die sichere Hoffnung aus (5. Februar 1847), daß das Mosaik im nächsten Frühjahr werde abgesandt werden können.

Wieder vergingen fast acht Monate, nach denen als einziges Zeichen der Tätigkeit Pajaros mit der Anmeldung einer Auslage von 500 L. a. eine Mitteilung der Gebrüder Schielin (26. August) eintraf, nach der er versichert habe, »daß die Arbeiten im besten Gange seien«. Dieser verhältnismäßig geringe Betrag läßt freilich kaum auf einen wesentlichen Fortschritt schließen. Daß aber die Arbeit damals ziemlich weit gediehen war und gegen Pajaro noch kein Mißtrauen bestand, beweist das befriedigende Ergebnis des allerhöchsten Besuchs, dessen Pajaro sich in diesem Jahre von seiten des Königs auf dessen Reise nach Italien in Begleitung des Prinzen Karl zu erfreuen hatte und über den ein von dem letzteren abgefaßter schriftlicher Bericht vorliegt.[1]) Von da an hört für längere Zeit jede Kunde aus Venedig auf. Die Zeitereignisse drängten sich dazwischen. Im Januar 1848 mußten die Österreicher infolge der allgemeinen Erhebung Italiens Venedig räumen, das sich sofort derselben anschloß. Im Juni wurde es von Radetzky abgeschnitten, aber erst nach fünfzehnmonatlicher Belagerung am 19. August 1849 zur Kapitulation gezwungen. Doch war es Olfers gelungen, schon während der Einschließung durch den in Venedig lebenden Landschaftsmaler F. Nerly (Nehrlich) Nachricht über den Stand der Dinge zu erhalten (4. Juni 1849). Sie lautete bedenklich genug. Anscheinend geht daraus hervor, daß seit dem Herbst 1847 nicht mehr am Mosaik gearbeitet wurde, hatte sich doch ein daran beschäftigter Gehilfe Pajaros (offenbar Bianchetti) bei Nerly vor 18 Monaten über Aufkündigung der Arbeit beschwert. Aus

[1]) Nach einem Schreiben des Kgl. Oberhofmarschallamts an den Direktor der Nationalgalerie, M. Jordan (15. August 1877), dem die hier beigebrachten Angaben entlehnt sind.

welchen Gründen diese erfolgt war, bleibt unerklärt. Die augenblicklichen Umstände sprachen freilich zuungunsten Pajaros. In dem früher von ihm bewohnten Palazzo Zanudo ai Tolentini hausten andere Leute, die sich auch für Eigentümer der darin befindlichen Antiquitäten erklärten. Pajaro hatte sich seit Ausbruch der Revolution auf sein Besitztum Mira (bei Dolo) zurückgezogen, da er als politisch unzuverlässig galt. Das Mosaik nebst Gerüst war der Aufsicht eines gewissen Spiridone Marini, seines früheren Gehilfen, anvertraut. Dieser bezeigte nicht übel Lust, die Restauration für 2000 Lire, ausschließlich der Materialkosten, selbst zu beendigen. Nerly vermutete in allem nur den Versuch zu einer neuen »Geldprellerei« im Einverständnis mit Pajaro und ließ sich auf nichts ein. In einer Immediateingabe an den König (23. April 1849) erstattete nun Olfers über den bisherigen Verlauf der Angelegenheit Bericht und bat, da wegen der gegenwärtigen Zeitverhältnisse ihre Erledigung nicht abzusehen sei, um Übernahme der bisherigen Auslagen von insgesamt 2128 Rtlr. 23 Sgr. 6 Pf. durch die königliche Schatulle, wozu denn auch am 4. Juli Befehl erging.

Nach erfolgter Übergabe Venedigs wandte sich Olfers wieder an Nerly, dem er eine formelle Vollmacht zur Wahrnehmung des Interesses am königlichen Eigentum übersandte, und ersuchte seiner Bitte gemäß das preußische Konsulat, ihn dabei zu unterstützen. Dadurch kam die Sache erst in die richtigen Hände. Denn der Erfolg entsprach zunächst wenig Nerlys Eifer und scharfem Auftreten. Als er Bianchetti zu Pajaro hinausgeschickt habe, schreibt er (21. Oktober und 14. Dezember), erklärte dieser, die an ihn gerichteten Briefe nicht erhalten zu haben. Bei zweimaliger Anwesenheit in Venedig habe er sich nicht sehen lassen. Als Nerly ihm endlich, den Zustand des Militärkommandos benutzend, durch Vermittlung des Zivilgouverneurs die polizeiliche Aufforderung zustellen ließ, innerhalb der gesetzlichen Frist von 3 Monaten entweder seine Verpflichtungen bezüglich des übernommenen Auftrags zu erfüllen oder Schadenersatz zu leisten, widrigenfalls auf seinen Besitz Beschlag gelegt werden sollte, verstrichen dennoch 40 Tage, ohne daß Pajaro irgendwelches Entgegenkommen bewiesen hätte. So mußte Nerly auf Anraten der Behörden selbst empfehlen, die Angelegenheit durch das Konsulat mit dessen voller Autorität betreiben zu lassen. Hatte er doch gleichzeitig über eine neueingetretene Beschädigung und Gefährdung des Mosaiks zu berichten. Während des Bombardements, das der Kapitulation voranging, war auch der Palazzo Zanudo den österreichischen Kugeln ausgesetzt gewesen. Eine von diesen war mitten in das Mosaik hineingefahren, eine andere hatte es gestreift. Zwar halte er es nach näherer Besichtigung noch für »rettbar«, inzwischen gehe es aber seinem Untergange entgegen. In dem damaligen preußischen Konsul Trewes fand Olfers (10. Febr. 1850) den Mann, dem durch ein ebenso umsichtiges wie maßvolles Eingreifen vor allem das Verdienst gebührt, die Angelegenheit zu einer befriedigenden und schnellen Lösung geführt zu haben. Schon nach 14 Tagen war es ihm gelungen, von Pajaro Rede und Antwort zu erhalten, ihn zu veranlassen, sich unter Hinzuziehung des einzigen dazu befähigten Künstlers, eben jenes Moro, von dem Zustande des Kunstwerks zu überzeugen und einen Anschlag über die zur Ausbesserung und Beendigung desselben notwendigen Kosten aufstellen zu lassen, endlich einen eingehenden Rapport zur Rechtfertigung seines Verhaltens zu versprechen (25. Februar). Die nächste Sorge von Olfers war darauf gerichtet, das Mosaik den Händen Pajaros zu entziehen und diesen, den er wegen der Vernachlässigung seiner Verpflichtungen für die eingetretenen Schäden verantwortlich machte, ganz zu beseitigen (22. März und 13. Mai). Pajaro stellte sich hingegen in seinem Bericht (29. März) auf den Standpunkt, daß er sich lediglich als Kommissionär habe betrachten müssen und daß ihm von

seinen gesamten Aufwendungen im Betrage von 10,149 L. a., 12 nach Abzug der ausgezahlten Summe von 8610 L. a., 70 noch ein Restguthaben verbleibe. Die Überschreitung des Voranschlages, dem er jede kontraktliche Verbindlichkeit abspricht, sucht er im einzelnen als durch die Umstände begründet zu erweisen und durch eine Reihe beigelegter Dokumente (des Zollbolletto, verschiedener Rechnungen u. a. m.) zu beglaubigen. Die wichtigste Beilage ist eine Rechnung Salandris, nach der dem letzteren, dessen Vermögenslage augenscheinlich eine zerrüttete war, ein Vorschuß von 3394 Lire am 4. Dezember 1844 ausgezahlt wurde. Zu seiner Entschuldigung fügt Pajaro den früher mitgeteilten mehrere neue Tatsachen hinzu. Zwei Jahre lang sei Bianchetti mit der schwierigen Prozedur der vollständigen Befreiung des Mosaiks vom Zement beschäftigt gewesen. Nach Salandris und Brollos Tode habe er sich an Guerena (einen der Restauratoren des Mosaiks von S. Cipriano) gewandt, aber auch dieser sei kurz darauf gestorben (laut Totenschein 27. Dezember 1846). Alles das habe Se. Majestät selbst bei seinem Besuche als entlastend anerkannt. Beschädigungen, die das Mosaik durch einen in seinem Hause verübten Einbruch (17. Januar 1848) erlitten hätte, habe er selbst in zwei Monaten mühsam ausgebessert. Sodann sah er sich durch die Revolution im März gezwungen, aufs Land zu gehen, sein Besitztum sei jedoch beim Einmarsch der Österreicher zerstört worden, und er habe, bei einem heimlichen Besuch in Venedig gefangen gesetzt und an den Cordon gebracht, seine Wohnung und Sammlungen veräußern müssen, um auswärts seinen Lebensunterhalt bestreiten und später die notwendigen Ausbesserungen zum Schutze des Mosaiks im Palazzo Zanudo ausführen zu können. Sein Verhalten Nerly gegenüber erklärt Pajaro damit, daß er in dessen Vorgehen gegen ihn die Wirkung von Machenschaften des ihm übelgesinnten Bianchetti und Marinis erkannte. Schließlich bittet er den Konsul um seine Verwendung zur Wiedererlangung seiner Mehrauslagen von 1538 L. a. 42 c. — Wer ohne Voreingenommenheit das Material prüft, wird den Vorwurf bewußter oder gar vorbedachter Ausbeutung gegen Pajaro nicht erheben können. Wenn auch manche Ausgaben mit italienischer Weitherzigkeit einbezogen sind, wie die von Salandri in Ravenna hinterlassenen Schulden (gegen 50 Scudi) und ein für Gonzenbach und andere Förderer des Unternehmens veranstaltetes Diner, so bilden diese Posten doch keinen allzu erheblichen Betrag, und ist ein persönlicher Gewinn für Pajaro nicht herauszurechnen. Die Triebfedern seines Handelns waren offenbar anderer Art, eine starke persönliche Eitelkeit und die Spürwut des Antiquars. Dabei besaß er die Gewissenhaftigkeit, nur die besten Kräfte zur eigentlichen Restauration heranzuziehen. Von der Schuld der Vernachlässigung ist er trotzdem wohl kaum gänzlich freizusprechen. Wenngleich die mißlichen Zwischenfälle auch in Berlin anerkannt wurden, vermochte er daher das Vertrauen von Olfers nicht wiederzugewinnen. Der Generaldirektor knüpfte die Zusage der Entschädigung an die Bedingung der Übergabe des Mosaiks und eines bündigen Verzichts auf die weitere Leitung der Restauration (12. Juli). In einem Vergleich, den Trewes in mündlichem Verfahren anbahnte, verstand sich Pajaro unschwer zur Erfüllung dieser beiden Forderungen, er bestand hingegen seinerseits auf seinem vollen Entschädigungsanspruch, sowohl wegen des Ehrenpunkts, da das polizeiliche Vorgehen gegen ihn seinen Ruf geschädigt hätte, wie in Betracht seiner mißlichen Vermögensumstände (12. August). In einem Schreiben an Olfers, das seines Eindrucks nicht verfehlt haben dürfte, hatte er diese offen dargelegt und um Gehör gebeten (1. Juli). Auf die Nachricht von der Überführung des Mosaiks nach dem Palazzo Pisani, wo es der Aufsicht des dort wohnhaften Nerly unterstellt worden war, erhielt Trewes nunmehr die Anweisung, Pajaro die besagte Summe gegen die Erklärung

auszuzahlen, daß er völlig zufriedengestellt sei (23. August), worauf derselbe das Protokoll unterschrieb (2. September). Gleichzeitig wurde Trewes, nachdem inzwischen in einer Immediateingabe (14. Juli) die königliche Zustimmung eingeholt worden war, beauftragt, mit Giovanni Moro auf Grundlage seines Gutachtens einen neuen Kontrakt über die Ausbesserung des Mosaiks abzuschließen. In diesem wurde stipuliert, daß Moro für die in vier Raten auszuzahlende Summe von 5000 L. a. die Restauration mit allen fehlenden Teilen einschließlich des Materialbedarfs und der Verpackung in fünf Monaten (bei Strafabzug von 500 L. a. im Falle der Nichteinhaltung des Termins) auszuführen habe (30. September).

Moro erfüllte seine Verpflichtungen auf das pünktlichste, indem er nach jeder Teilzahlung ein Drittel des Mosaiks in sein Haus nahm und es nach Herstellung im Palazzo Pisani wieder ablieferte, nach Beendigung und Begutachtung der Arbeit durch Nerly und den Bildhauer Zandomenighi aber das Ganze in fünf Kisten verpackt dem Konsulat übergab (Ende März 1851). Beigegeben war ein genaues Inhaltsverzeichnis der in jeder Kiste untergebrachten Teile. Die fünfte enthielt eine vollständige Zusammenstellung von Smalten in allen Farben zur Ausbesserung etwaiger auf der Reise oder bei der Anbringung entstehenden Schäden sowie Materialien zur Herstellung des erforderlichen Zementmörtels. Als Grundlage für die Wiederzusammensetzung sollte eine (noch vorhandene) Pause dienen, in der die einzelnen Stücke mit ihrer Numerierung eingetragen waren, und ein Plan der Wölbung, auf die das Mosaik von Moro berechnet war. Das Gerüst hingegen, das Pajaro in diesem Augenblick unaufgefordert ablieferte, während er es früher aus einem vollgestapelten Raume nicht herausschaffen zu können erklärt hatte, bezeichnete Moro als überflüssig und den Verhältnissen der erhaltenen Teile nicht entsprechend. Die Kisten wurden (zusammen mit einer sechsten, welche von Nerly besorgte Abgüsse enthielt) nach Triest abgesandt (18. Juni) und von dort auf der nach Hamburg bestimmten »Elise« (Kapt. Olthaus) an die Firma Müller u. Keßler aufgegeben (24. Juni). Das Hamburger Kontor meldete am 17. Oktober ihre Ankunft und sofortige Abfertigung mit der Eisenbahn, und am 23. Oktober bestätigte Olfers den Empfang. Die fünf Kisten wurden vorläufig (laut Bericht an das Königliche Kabinett vom 11. November) auf dem Baudepothof untergebracht und mitsamt dem Katalog und Moros und Pazzis Zeichnungen dem Geh. Oberbaurat Stüler übergeben (14. November). Die gesamten weiteren Unkosten im Betrage von 1833 Rtlr. 18 Sgr. 18 Pf., das Restguthaben Pajaros, die vier Ratenzahlungen an Moro und sämtliche Verpackungs- und Transportgebühren umfassend, hatte wieder von Fall zu Fall die königliche Schatulle übernommen.

So umfangreich der Schriftwechsel ist, aus dem wir die Geschichte der Erwerbung des Mosaiks kennen lernen, über einen wesentlichen Punkt verbreitet er kein Licht. Nirgends fällt ein Wort über die ursprüngliche Bestimmung, die der König beim Ankauf dafür im Auge hatte. Aber gerade dieses Schweigen und manche beiläufige Bemerkung läßt Raum für Vermutungen verschiedener Art. Die allgemein verbreitete Annahme, daß das Bildwerk zur Verwendung im Campo Santo erworben worden sei, erscheint keineswegs so gesichert, wie man aus späteren Zeugnissen schließen könnte. Es ist vorerst noch zu fragen, ob die anfängliche Absicht nicht eine andere war, ja ob überhaupt eine feste Absicht von Anfang an bei dem mehr durch Gelegenheit zustande gekommenen Kauf bestand, wie sich auch der erste Anstoß, dem der Wunsch des Königs entsprang, sicherer Beurteilung entzieht. Das lebendige Interesse Friedrich Wilhelms IV. für die mittelalterliche Kunst läßt die Möglichkeit offen, daß ihm zunächst nur daran lag, das an Ort und Stelle wenig geachtete Denkmal in seinen Besitz zu bringen. Der Plan der Fürstengruft hatte schwerlich schon soviel früher Gestalt

gewonnen, erfolgten doch die Aufträge zu den Fresken von Cornelius erst im Laufe des Jahres 1843.[1]) Im selben Jahre begann aber auch der Bau des Neuen Museums. Daß Olfers mit der Leitung der Abnahme und Versendung des Mosaiks betraut wurde, legt den Gedanken nahe, es könnte zunächst seine Aufstellung in diesem beabsichtigt gewesen sein. Dazu kommt, daß sämtliche Zahlungen zunächst von der Baukasse des Neuen Museums ausgelegt wurden. Erst im Jahre 1849 erbat Olfers und befahl der König ihre Erstattung aus seiner Schatulle, während in der Folge jede Teilzahlung sogleich von letzterer wiedervergütet wurde. Im Jahre 1847 war die Anbringung im Campo Santo allerdings wohl schon ins Auge gefaßt,[2]) — vielleicht erklärt das diese Änderung. Trotzdem war ja aber eine schließliche Überweisung an die Museen noch immer nicht ausgeschlossen. Von einer Unterbringung in diesen spricht Gonzenbach mit Bezugnahme auf ein mit Cappi geführtes Gespräch (11. September 1843). Noch bedeutsamer erscheint, daß Olfers, zur Äußerung über die Immediateingabe des Magistrats von Ravenna aufgefordert, sich mit einem gewissen persönlichen Eifer gegen dessen Berücksichtigung aussprach (14. Mai 1844). Mit der Hoffnung, das Mosaik für die Museen zu erhalten, mag er sich auch später noch getragen haben. Denn als sich in den Jahren 1860—1862 der Mosaizist Moro wegen einer Mietsentschädigung für das ihm von Trewes und Nerly zur Aufbewahrung übergebene Gerüst der Kuppel wiederholt zuerst an den Generaldirektor, dann an das Königliche Kabinett und wieder an jenen wandte, erinnert Olfers, die Gelegenheit benutzend: »übrigens steht diese seltene und herrliche Arbeit des Mittelalters immer noch verpackt und harrt des Tages, wo sie zur Aufstellung gelangen wird« (31. August 1860). Zwei Jahre später beschied er Moro, der sich zugleich zur Anbringung des unbenutzt daliegenden Werkes erbot, mit dem Bemerken, »daß sein Gesuch die Generaldirektion der Königlichen Museen gar nicht betreffe, da das Bild nicht in Verbindung mit den königlichen Sammlungen aufgestellt usw. wird« (6. Februar 1862). Dessen Schicksale hatten sich bereits für Jahrzehnte von denen des Museums getrennt. Aber auch die Unterbrechung des groß angelegten Werkes der Fürstengruft, die ihm so verhängnisvoll werden sollte, war schon mehrere Jahre vorher eingetreten. Daß die Verwendung des Mosaiks damit ebenfalls ins Ungewisse hinausgeschoben war, beweist die Rückgabe der Zeichnungen durch Stüler (14. Mai 1859) an das Kupferstichkabinett, wo sie inventarisiert wurden (Inv. S. 347). Die Erkrankung des unglücklichen Herrschers und die inneren und äußeren Krisen der sechziger Jahre waren Ursache der Vertagung der ganzen Angelegenheit. Die Verkettung der Umstände brachte neuen, nicht unbeträchtlichen Schaden über das Mosaik. Gewiß war es in wohlüberlegter Absicht und in der Erwartung der baldigen Inangriffnahme der Aufstellung geschehen, daß die Kisten bei ihrer Ankunft gar nicht ausgepackt worden waren. Bevor ihr Platz bestimmt und zugerichtet war, mußte es fast geraten scheinen, die Teile des Bildwerks in der gegebenen Ordnung zu belassen. Darauf hatte freilich Moro leider nicht gerechnet, bezeichnet er doch die Restaurationsarbeit erst als den Anfang der Wiederherstellung des Mosaiks, um deren Ausführung er sich von vornherein bewarb. Die Lage des Baudepothofs und die Witterungseinflüsse wurden dem provisorischen Zustande, in den er das Ganze gebracht hatte, im Laufe der Jahre verderblich. Der Schaden trat aber erst zutage, als die Frage der Fürstengruft wieder aufgerollt wurde. Dadurch wurde zugleich weiterer Verderbnis Einhalt getan.

[1]) Veit Valentin, Cornelius. Dohme's K. u. Künstler IV.

[2]) Das scheint eine darauf bezügliche Wendung im o. a. Schreiben des Kgl. Oberhofmarschallamts vom 15. August 1877 auf Grund des Berichts des Prinzen Karl zu bestätigen.

Die Aussicht, daß das Denkmal zur Aufstellung gelangen sollte, schien sich zu bieten, als im Jahre 1875 der Gedanke der Vollendung des Campo Santo wieder auftauchte. Auf Anregung des damaligen Direktors der Königlichen Nationalgalerie Max Jordan erfolgte im Oktober 1875 die Eröffnung und sachgemäße Prüfung der Kisten im Beisein des Hofbaurats Salzenberg und des Geh. Oberbaurats Bußler von der Kommission der Dombaubehörde. Da es sich herausstellte, daß die Papierunterlagen zum Teil zerstört und die Flächen infolgedessen stellenweise verschoben waren, mußte jeder weiteren Untersuchung eine mit peinlichster Sorgfalt durchgeführte Auspackung vorhergehen. Diese wurde Jordan übertragen und unter seiner Leitung in dem zur Verfügung gestellten Souterrain der Nationalgalerie und in der Weise bewirkt, daß die einzelnen Mosaikausschnitte unter Zerstörung der Kisten auf neue Unterlagen gebracht und nach den vorhandenen Zeichnungen zusammengestellt wurden. Ungeachtet der dabei rege gewordenen Zweifel an der Echtheit umfangreicher Teile des Mosaiks sprach sich die Oberbaubehörde für seine Verwendung in der Fürstengruft aus, worauf vom Kultusministerium der Auftrag erging, zuvor die unerläßliche Neubefestigung der Mosaiksteinchen bewerkstelligen zu lassen (24. Oktober und 23. November 1877). Dies geschah durch die Salviati'sche Mosaikhütte in Berlin, welche (laut Rechnung vom 25. Mai 1878) »die Abnahme des Mosaikbildes von den alten Papieren, das Reinigen der Steine, die Zusammenstellung (nicht Ergänzung) der beschädigten Stücke und das Befestigen des Ganzen auf neuer Papierunterlage« für die vereinbarte »Pauschsumme« von 1500 Mark ausführte. Darauf wurden sie aufs neue sorgfältig in fünf Kisten verpackt, die mit Einlageböden und Luftlöchern versehen waren. So war das Kunstwerk vor neuer Gefährdung nach Möglichkeit geschützt, so daß ihm auch kein ernstlicher Schaden mehr daraus erwachsen konnte, als mit der Vollendung der Fürstengruft auch seine Anbringung abermals vertagt wurde. Es lag in guter Bewahrung im Erdgeschoß der Nationalgalerie, bis die Bauunternehmungen der jüngsten Tage die Hebung des Schatzes herbeiführten. Manche Legende, die das Gerücht damals um ihn gesponnen hat [1]), wird durch die aktenmäßige Darlegung der Ereignisse zerstört.

Als in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts der Neubau eines die gesamte Kunst der christlichen Epoche umfassenden Museums in sichere Aussicht gerückt war, wurde von seiten der Direktion der christlichen Skulpturenabteilung die Vereinigung aller altchristlichen und frühmittelalterlichen Denkmäler aus den älteren Beständen und aus den in dieser Richtung systematisch fortgesetzten Neuerwerbungen in einem besonderen Raume vorgesehen. Dem Wunsch, auch die Malerei dieser Epoche durch ein hervorragendes Werk vertreten zu sehen, entsprang die erste Anregung, das Ravennatische Mosaik endlich aus seinem verborgenen Gewahrsam zu befreien.

Auf Antrag des vorgesetzten Ministeriums hatte Seine Majestät der Kaiser die Gnade, das Mosaik den Königlichen Museen zu überlassen und zur Aufstellung im Kaiser Friedrich-Museum zu bestimmen (12. Juni 1903). Hierauf wurde der Deutschen Glasmosaikgesellschaft Puhl & Wagner, die zur Anstellung von Versuchen der Wiederzusammensetzung der Komposition herangezogen worden war, die Ausbesserung des Bildwerks übertragen. Diese zog sich bis in den Dezember des Jahres hin, und in der ersten Hälfte des Januar 1904 erhielt es endlich seinen Platz in der am Ende des altchristlich-frühmittelalterlichen Saales zugerichteten Nische. Durch die vorhandenen

[1]) Vgl. Berliner Tageblatt 1878, Nr. 278.

Pläne und Zeichnungen Pajaros und Moros war die Möglichkeit geboten, bei seiner Gestaltung entsprechende Bedingungen zu schaffen.

Es erübrigt, nachdem die äußeren Schicksale des Mosaiks erzählt sind, auf seine eigentliche Erhaltungsgeschichte etwas näher einzugehen, wie sie sich aus der Folge der uns vorliegenden Angaben über den jeweiligen Befund und über die bei seiner Abnahme, mehrfachen Ausbesserung und schließlichen Wiederzusammensetzung angewandten Prozeduren ergibt. Wir haben dabei noch weiter zurückzugreifen. Die älteste Abbildung und Beschreibung bietet Ciampini, Vetera Monumenta II, p. 63, t. XVII. Sie ist trotz der stillosen Wiedergabe des Bildwerks als Dokument sehr wertvoll. Schon damals —, fast 150 Jahre vor der Abnahme, — war das Mosaik nicht mehr ganz voll-

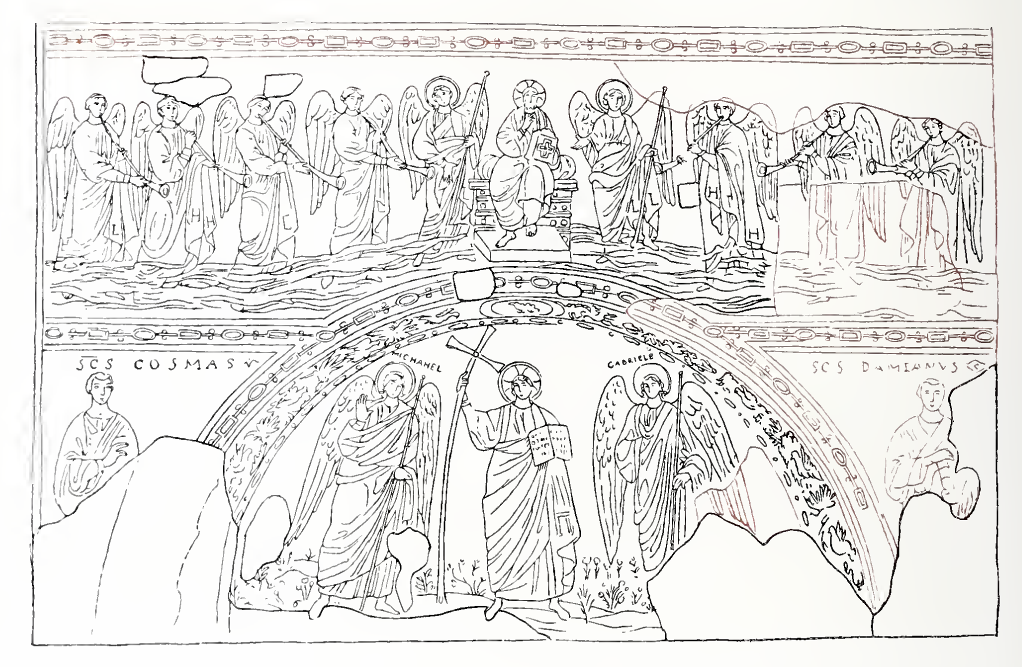


Abb. 2. Erhaltungszustand des Mosaiks von S. Michele aus dem Jahre 1843 (Pause Pajaros)

ständig und wenigstens an einer Stelle anscheinend sogar restauriert. Ciampini hebt hervor, daß die linke (bzw. rechte) Hälfte des thronenden Gottvaters (bzw. Christi) zerstört sei. Ihre flaue Zeichnung auf seiner Tafel macht den Eindruck, als wenn sie mitsamt dem linken Fuß in Malerei ergänzt war, — ob auch das aufgeschlagene Buch, das Beachtung verdient, bleibt fraglich. Eine unausgefüllte Lücke wies die Apsis auf. Hier fehlten beide Füße des jugendlichen Christus und der unter dem Mantel herabhängende Teil seines Chitons bis hinauf zum niederfallenden Zipfel des ersteren. Alle übrigen Figuren zeigt die Abbildung völlig erhalten, ebenso das Ornament wie auch noch den gesamten unteren Abschluß des Mosaiks. Diesen bildete in der Nische eine Weinranke an beiden Bogenansätzen des Taubenfrieses, der noch zwölf Vögel enthielt, ein stilisiertes Blattmotiv und an den Wangen des Triumphbogens die Gemmenborte, welche dann umbiegend den Bogen begleitete. Dagegen fehlt bei Ciampini den von ihr ausgehenden Abzweigungen, welche den Figurenfries des Triumphbogens unten

begrenzen, jedes ornamentale Motiv und über diesem wie zu beiden Seiten sogar jede Einfassung des Wandfeldes. Die Beschreibung enthält sicher manches Versehen, aber besonders durch die Farbenangaben auch manches, was zu berücksichtigen ist.

Der Vergleich dieses Tatbestandes mit dem von Pajaro genau aufgenommenen Erhaltungszustande läßt erkennen, daß in der Zwischenzeit mindestens eine, wahrscheinlich sogar zwei Restaurationen stattgefunden hatten, da die frühere Lücke damals in Mosaik ergänzt war, andere, spätere Beschädigungen hingegen durch Malerei. Für die damalige Zeit kommen noch ergänzende Mitteilungen Gonzenbachs und Minutolis hinzu. Verzeichnet sind die gemalten Bestandteile und die neu entstandenen sehr viel be-

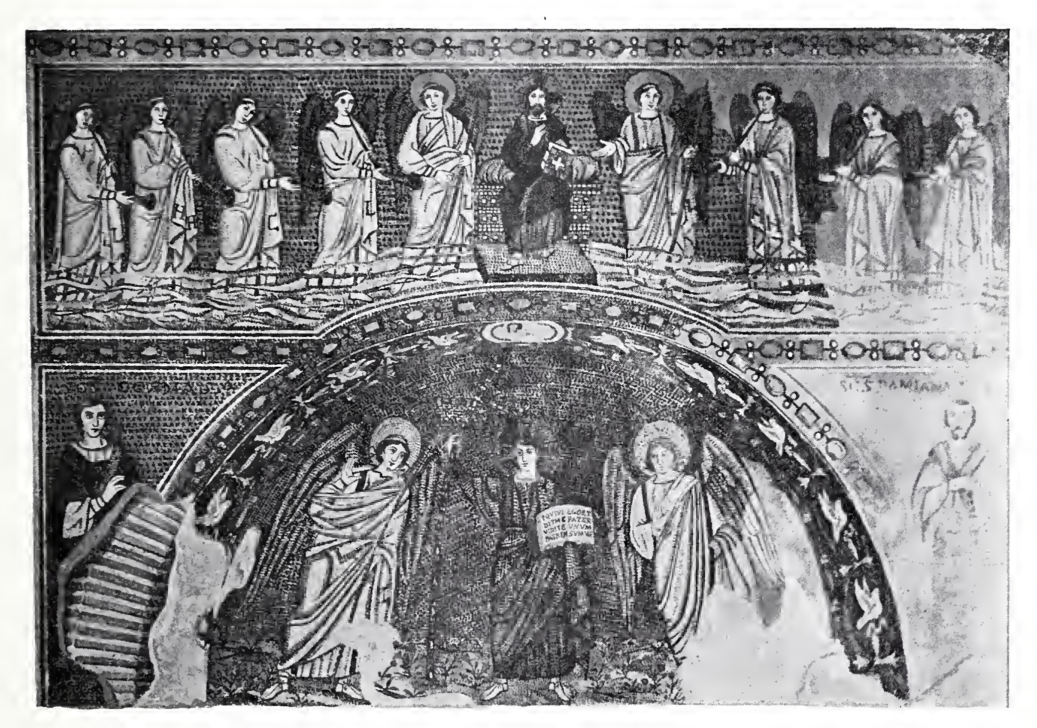


Abb. 3. Aquarellkopie des Mosaiks von S. Michele vor seiner Abnahme (in der Akademie zu Ravenna)

trächtlicheren Lakunen in der von Pajaro hergestellten Pause, die noch heute im Original und in einer Kopie vorhanden ist (Abb. 2), während der Verbleib der gleichzeitig angefertigten farbigen Nachbildung Pazzis sich trotz aller angewandten Bemühungen leider nicht feststellen ließ. Einen gewissen Ersatz dafür bietet ein Aquarell zu Ravenna (Abb. 3), das offenbar um dieselbe Zeit entstanden ist, da es sich in der Bezeichnung der Lücken und der durch Malerei restaurierten Teile mit Pajaros Pause deckt. Die Zuverlässigkeit seiner Farbengebung unterliegt einigen Zweifeln (s. u.), was darauf schließen läßt, daß es vor der Reinigung des übermalten Mosaiks angefertigt ist. Zerstört war damals schon der gesamte untere Abschluß des Mosaiks. Minutoli gibt dafür die Erklärung (s. o.). Links erstreckte sich der Schaden über den Rasengrund bis zur Fußspitze und in das Gewand Michaels hinein, dessen herabhängender Zipfel fehlte, und noch höher hinauf bis zur zweiten Rankenwindung des Taubenfrieses sowie auf die untere Hälfte der Gestalt des hl. Cosmas, — rechts auf eine Vogelfigur, auf beide Füße Gabriels

und auf die rechte Seite seines Gewandes bis zum linken Arm. Das letztere war hier — offenbar schon vor diesen frischen Beschädigungen — mitsamt der linken Flügelspitze und einem Teil des Goldgrundes in Malerei ergänzt, ebenso die ganze (von Minutoli für echt angesehene) Gestalt des Damianus, die Gemmenborte neben und über ihm und die unteren Hälften der darüber befindlichen beiden letzten Engel der rechten Seite des Triumphbogens, endlich ein breiter Streifen des Goldgrundes über deren Köpfen mit Teilen des Haares von beiden und des dritten und die ganze obere Gemmenborte. Dagegen waren die bei Ciampini fehlenden Teile der Gestalt Christi sowohl in der Conche wie am Triumphbogen in Mosaik ausgeführt, also restauriert, und zwar das Buch des Weltenrichters schon als geschlossenes mit dem Kreuz auf dem Deckel. In den oberen Partien wies das Bildwerk überhaupt nur kleinere unausgefüllte Lücken im Ornament und Goldgrund auf.

Die Behandlung, welche das Mosaik unter Pajaros Leitung erfuhr, bestand im folgenden. Es wurde mittels untergehaltener Form gestützt (nach Gonzenbach) —, im Voranschlag Pajaros sind dafür asphaltierte Blechplatten vorgesehen, — und dann mitsamt dem Zement, aber ohne Abtragung der Mauer, losgebrochen, zweifellos nachdem es mit Leinwand überklebt worden war (»tela per raccomandare il mosaico« ebenda). Das geschah, wie Moros Gutachten bestätigt, in großen Stücken, um das Abbröckeln möglichst zu beschränken. Die herabfallenden Steinchen wurden von zwei Frauen aufgesammelt (laut Rechnung Falchettis).

Aus Sartis Schätzung erfahren wir, daß es im ganzen 39 Leinwandstücke waren, die Pajaro verschiffte. In Venedig mußte der alte Zement, der an sich sehr hart, aber durch eingedrungenes Wasser stellenweise mürbe geworden war und deshalb eine Anbringung auf neuem nicht zuließ, vollständig entfernt werden. Das geschah (nach Pajaros Rechenschaftsbericht an Trewes), indem Stein für Stein gereinigt und wieder auf der Leinwand befestigt wurde, durch Bianchetti. Von der Notwendigkeit dieses Verfahrens will er Persius überzeugt haben. Die Übertragung auf neuen Zement (und die Platten von Stellaro?) konnte der Jahreszeit wegen (Winter 1845/46) von Salandri (laut seiner Berechnung) nicht mehr bewerkstelligt werden wie auch die Ausbesserung des Ornaments, während er die Figuren vollendet, also offenbar die fehlenden Teile ergänzt hatte. Unvollendet blieb auch der Goldgrund, für den er Pajaro in demselben Schriftstück Material für 400 Lire auf seine Rechnung zu besorgen bittet. Daß es an solchem dafür fehlte, während für die ebenfalls unvollendeten Laubgewinde zur Einfassung der Figuren welches vorhanden war, wird noch 1849/50 von Nerly (4. April) und Moro (21. Februar) bestätigt. Die stärkere Verderbnis, der die Goldwürfel ausgesetzt sind, macht es erklärlich, weshalb man mit den alten Stücken nicht auskommen konnte.

Über die Kugelschäden und den ganzen damaligen Zustand unterrichtet uns das Gutachten Moros sehr genau. Er fand das Mosaik bedeckt mit herabgeworfenen Mauerstücken und Staub. Das größte Übel hatte die eine Kugel angerichtet, die mitten in die —, übrigens, wie wir sahen, zum Teil schon restaurierte, — untere Hälfte des thronenden Christus hart eingeschlagen und durch den Widerstand der Unterlage auch die umliegenden Teile nicht unbedeutend verschoben hatte (»opera affatto distrutta«). Die andere hatte als Streifschuß (nach Nerly) das Ornament am Bogen beschädigt. Schlimmer waren aber vielleicht die aus der Zerstörung der Decke des Hauses erwachsenden Schäden. War der Kleister schon früher feucht geworden (nach Nerly), so wurde er jetzt erst recht durch den eindringenden Regen gelöst. Dadurch wurden in dem wegen des Bombardements verlassenen Stadtteil die Ratten angelockt, in deren

Nestern man später verschleppte Mosaiksteinchen fand. Es ist begreiflich, daß (nach Trewes) unter solchen Umständen manche Teile eine mehr als mechanische Ausbesserung erforderten, für die allein Moro in Betracht kam. Glücklicherweise war er dank seiner vortrefflichen Kenntnis der Mosaiktechnik der verschiedenen Epochen (vgl. sein Begleitschreiben an Olfers) wirklich dafür der berufenste Restaurator. Das von ihm befolgte Verfahren wird sicher im wesentlichen in dem bestanden haben, was er im voraus als notwendig für die Erhaltung des Denkmals bezeichnete. Danach galt es nicht nur, die verschobenen und gelockerten Würfel wieder zu befestigen (»si ha da saldare tutte le pietre smosse e quelle che finalmente si stacherebbero nel muoverlo«), sondern, um das Ganze in seinen ursprünglichen Zustand zurückzuführen und vollständig wieder zusammenzufügen, mußte jedes Steinchen in die Hand genommen werden, ohne daß der Zusammenhang verändert würde (»onde ridurlo allo stato suo primitivo; riattarlo intieramente del tutto, assicurarlo anzi prender mano pietra per pietra senza alterarne il sistema anzi conservarlo in tutte sue parti«). Es liegt auf der Hand, daß diese Neubefestigung mindestens für sehr beträchtliche Teile, wenn nicht für das ganze Mosaik, auf neuer Unterlage geschehen mußte. Dann findet aber eine Beobachtung, die seinerzeit den stärksten Zweifel an der Echtheit des Bildwerks erweckt hat, ihre ungezwungene Erklärung. Jordan, der die beiden Köpfe der Erzengel des Triumphbogens mit Gips vergießen und darauf vom vorgeklebten Papier befreien ließ, fand auf diesem eine Vorzeichnung derselben und folgerte daraus mit Recht, daß die Unterlage nicht mehr die ursprüngliche sei. Moro brauchte nun freilich bei der Übertragung eine Vorzeichnung, aber diese Vorzeichnung hat er bei seiner peinlichen Sorgfalt sicher nicht anders hergestellt, als es neuerdings die Restauratoren der Firma Puhl & Wagner getan haben, indem er nämlich die gesamte Komposition von der Rückseite her durchpauste, welche zwar eine gröbere und allgemeinere Zeichnung aufweist, aber für die exakte Versetzung der Würfel eine vollkommen genügende Aufnahme abgibt. Daß stellenweise neue Lücken entstanden waren, in denen das Verlorene wohl nur aus der durch die Erfahrung geschulten Phantasie des Künstlers ergänzt werden konnte, darf man trotzdem nicht übersehen. Es geht auch klar aus dem später abgeschlossenen Kontrakt hervor, in dem Moro die Restauration des Mosaiks in der ursprünglichen Form mit allen fehlenden Teilen in genauester Nachahmung von Material, Technik und künstlerischer Wirkung, ohne daß man das Neue vom Alten unterscheiden könne, übernimmt. Um beides besser zusammenzustimmen, sollte eine allgemeine Waschung des Mosaiks vorhergehen, welche die (geschwärzten) Farben wieder besser zu erkennen erlauben würde. Auch diese Tatsache muß hervorgehoben werden, denn wenn die geradezu unberührte Frische der großen Masse der Mosaikwürfel auf ihrer Rückseite schon Jordan als verdächtig auffiel und auch bei der jüngsten Restauration Erstaunen hervorrief, so wird man sich der zweimaligen gründlichen Reinigung zu erinnern haben, die zuerst Pajaro gerade zum Zwecke der völligen Entfernung des alten Zements und zum zweitenmal Moro vorgenommen hat. Eine reichliche Einmengung neuer Smalten hat ohne Zweifel stattgefunden und jenen Eindruck verstärkt, aber eine vollständige Auswechselung sämtlicher Steinchen bleibt undenkbar. Moro gehört als Ganzes das Lamm, das schon in seiner Wendung von der alten Kopie abweicht —, es war jedenfalls auch fortgerissen —, sowie endlich (laut ausdrücklich eingegangener Verpflichtung) die Erneuerung (bzw. Hinzufügung) der gesamten unteren Gemmenborte. Gleichzeitig mit der Ausbesserung führte er außerdem die Zerlegung der gesamten Komposition in zahlreiche kleine längs den Konturen, Falten usw. gebrochene Teilstücke aus, die nach seinem Gutachten eine unerläßliche

Vorarbeit war, um das Mosaik rasch und sicher auf neuem Zement befestigen zu können. Sie waren mit entsprechender Numerierung in die beigegebene (noch vorhandene) Pause eingetragen, welche als Grundlage bei ihrer Zusammenfügung dienen sollte.

Moros Restauration ist zweifellos die einschneidendste gewesen. Was wir heute vor Augen haben, ist in der Hauptsache der von ihm übergebene Bestand. Mit der abermaligen Neubefestigung des Mosaiks durch die Salviati'sche Anstalt war, wie schon bemerkt und wie die verhältnismäßig geringen Unkosten bestätigen, eine Ergänzung nicht verbunden. Das beweisen die Schäden, die bei der Zusammenstellung des Ganzen im Jahre 1900 zutage traten und die nach der sorgfältigen Wiederverpackung der siebziger Jahre unmöglich hätten entstehen können. Auf der von den Zeichnern der Firma Puhl & Wagner bei dieser Gelegenheit in der angedeuteten Weise angefertigten Pause [1])



Abb. 4. Erhaltungszustand des Triumphbogenmosaiks von S. Michele im Jahre 1900 (Pause der Firma Puhl & Wagner)

der gesamten figürlichen Bestandteile (Abb. 4 u. 5) erweisen sich als fehlend, abgesehen von einigen Streifen der Gewandung beider Erzengel in der Apsis (bei Gabriel nebst der linken Hand) und der unteren Gesichtshälfte des Weltenrichters, die Flügel beider Engel und das Stabkreuz des jugendlichen Christus. Daß diese Lücken nur von der während der Aufbewahrung der unausgepackten Kisten eingetretenen, mehr oder weniger beträchtlichen Beschädigung einzelner Teile des Mosaiks herrühren können, geht aus dem Umstande hervor, daß das Kreuz nach Moros Katalog gesondert in einer anderen Kiste als die Figuren der Apsis verpackt war und in dieser die Flügel wieder für sich lagen.

Weiter ergibt sich aus einer vollständigen Zusammensetzung aller im Jahre 1900 vorgefundenen Teilstücke, von der eine schematische Aufzeichnung gemacht wurde, daß dieselben, in der Apsis wenigstens, fast durchgehends denjenigen der Pause Moros entsprechen. Auch am Triumphbogen sind die Abweichungen offenbar nur dadurch entstanden, daß bei der Übertragung auf neuen Karton im Jahre 1878 in den Gewändern immer eine Anzahl der kleineren Stücke zu einem größeren vereinigt wurden.

Die Abbildung der oben erwähnten Pause (Abb. 5 in abgerolltem Zustande) läßt erkennen, daß auch bei der letzten Ausbesserung des Mosaiks in der Anstalt von

[1]) Verfasser ist den Herren Puhl und Wagner für die zuvorkommende Weise, in der ihm dieses gesamte Material zur Verfügung gestellt wurde, zu lebhaftem Danke verpflichtet.

Puhl & Wagner an den Figuren nur verhältnismäßig wenig zu ergänzen war. Vom hl. Cosmas allein fehlte fast alles mit Ausnahme des Kopfes und des einen Fußes (während Damianus, der eher Salandris als Moros Werk sein dürfte, vollständig vorlag). Dazu kamen zehn Stücke des Taubenfrieses mit dem Lamm und der größte Teil des übrigen Ornaments. Endlich war ziemlich viel loses Material da, so daß nur der Goldgrund etwa zu einem Dritteil der Gesamtfläche mit neuen Würfeln untermischt werden mußte. Die Arbeit der Mosaizisten der Firma Puhl & Wagner bestand wieder in einer Übertragung sämtlicher erhaltenen Teilstücke auf neue Papierunterlagen und in



Abb. 5. Erhaltungszustand der Figuren des Apsismosaiks von S. Michele im Jahre 1900 (Pause der Firma Puhl & Wagner)

der Ausfüllung der Lücken[1]) auf Grund der ravennatischen Kopie und der Pause Pajaros auf diesen letzteren, von denen das Mosaik dann auf den neuen Mörtel gebracht wurde.

Daß nach dreimaliger Ersetzung der Unterlage und drei zum Teil tief eingreifenden Restaurationen im Mosaik nicht alles unverrückt geblieben sein kann, versteht sich von selbst. Noch weniger ist der wiederholten Beschädigungen zu vergessen, die nicht immer mit dem Verlust großer Stücke, dafür aber mit einer Auflösung des Details verbunden waren. Dennoch steht die Komposition dank der gründlichen Arbeit Moros und dem Anhalt, welchen ihm die vorhergehenden Aufnahmen boten, in ihren großen Umrissen und in der Farbenwirkung im wesentlichen so vor unseren Augen da, wie einst der vergangenen Generation in S. Michele in Affricisco, wenn auch die Verhältnisse sich etwas verschoben haben. Dies zeigt schon der Vergleich der verschiedenen Maß-

[1]) Bereits in diesem Zustande habe ich das Mosaik zum erstenmal im Herbst 1903 gesehen.

angaben. Nach Sartos Schätzung enthielten die abgenommenen Teile 19,78 qm, Salandri berechnete die zu ersetzenden auf 6,35 qm. Das würde zusammen der ersten Berechnung Moros entsprechen, die auf etwa 25 qm hinauskam. In der Folge fand er aber, daß die Tiefe der Apsis mehr als den halben Durchmesser betrage, so daß er ungefähr ein Dritteil mehr zu machen gehabt habe (Begleitschreiben). Tatsächlich waren bei der Revision von 1900 noch ungefähr 31 qm vorhanden (nebst Material für 5—6 qm), und wenn auch Salviatis Berechnung auf etwa 600 Quadratfuß (= 59,10 qm) viel zu hoch gegriffen war, so ergaben sich doch bei der letzten Restauration 35,63 qm, für welche Fläche geschaffen werden mußte. Der Überschuß entfällt weniger auf die im Halbmesser gewölbte Apsis[1]), deren Tiefe hinter der ursprünglichen zurückbleibt, die aber eine etwas verringerte Spannweite hat, als auf die Stirnwand, die anscheinend in Ravenna durch die Obermauern etwas eingeengt war (vgl. Abb. 1), vor allem aber wohl auf die Vervollständigung des gesamten Mosaiks nach oben und unten zu.

Leider boten selbst die Räume des Kaiser Friedrich-Museums nicht die Bedingungen, welche die Anbringung des Mosaiks in einer vollkommen ausreichenden Höhe erlaubt hätten. Für die Photographie wird es dadurch unmöglich, für eine befriedigende einheitliche Aufnahme einen Standpunkt zu finden. Unsere Tafel zeigt die Apsisfiguren in zu starker Verkürzung. Wie sehr dieselben vom nahen, die richtige Wirkung der Einzelgestalten ergebenden Standpunkt gewinnen, macht die unter stärkerem Winkel aufgenommene Halbfigur Christi (Abb. 6) deutlich.

Wenn wir von den unzweifelhaften Ergänzungen absehen, die sich schon an der Hand der verschiedenen Erhaltungszustände nachweisen ließen, so kann die Frage, wie weit das Mosaik in seinen einzelnen Teilen die Merkmale der Ursprünglichkeit trägt, nur durch die nähere stilkritische Beurteilung beantwortet werden. Die Technik zeichnet sich durch eine überaus reichliche Verwendung von Marmor aus, der insbesondere sämtliche Fleischtöne hergegeben hat, das reine Orange ausgenommen. Unsere Tafel wird in dieser Hinsicht der Anforderung einer streng objektiven Wiedergabe des komplizierten Tatbestandes nur in beschränktem Maße gerecht, mit Fug und Recht, denn diese war kaum ohne Beeinträchtigung des subjektiven künstlerischen Eindrucks der Farbenharmonie zu erreichen, den sie in vollendeter Weise festhält. Von den Mitteln, durch die er entsteht, muß das erläuternde Wort Rechenschaft geben.

[1]) Diese habe ich an Ort und Stelle mit rund 4 m ausgemessen, während sie im neuen Museumsbau und von der Glasmosaikgesellschaft zu 4,50 m angenommen wurde. Von der Differenz von 0,50 m dürfte höchstens etwas mehr als die Hälfte auf den heute fehlenden Zementmörtel, der allerdings nach byzantinischer Gewohnheit sehr stark gewesen sein muß, entfallen. Damit stimmt ungefähr Gonzenbachs Angabe von 4,69 m und Moros Annahme von 4,68 m (sowie Falchettis von 4,75 m). Von der heutigen Tiefe der Apsis von 2,96 m weicht dagegen dieses von Moro berechnete Maß mit 3,29 m, noch erheblicher aber das von G. angegebene mit 3,73 m (als lunghezza della corda del concavo und vollends dasjenige im Voranschlag Falchettis von 3,90 m) ab (eine eigene Meinung fehlt mir dafür). Die Wangen der Stirnwand maßen nach G. 0,635 m (nach Moro 0,62 m, wozu aber die in seinem Plan nicht vermessene Abrundung der Ecken hinzukommt), ihre Gesamtbreite danach 5,96 m (nach Falchetti 5,95 m), während sie im Kaiser Friedrich-Museum 6,16 m beträgt. Ihrer Gesamthöhe von 3,24 m und der Scheitelhöhe der Apsis (vom Gewölbansatz) von 1,90 m bei G. stehen heute 4,30 m und 1,80 m gegenüber. So beträgt die Mosaikfläche der Stirnwand jetzt 17,63 qm, die der Apsis 18,23 qm. Die Vergrößerung des Wandmosaiks ist, abgesehen von den Ergänzungen, wohl auch dadurch verursacht, daß die Figuren des Frieses bei der Restauration Moros etwas in die Breite gezogen worden sind (vgl. Abb. 2 und 3).

Die beste Belehrung über die Behandlung des Inkarnats verspricht der Kopf des jugendlichen Christus als höchste Leistung in dem ganzen Bilde. Sollte es nur Zufall sein, daß von all den Nachrichten über unser Mosaik auch nicht eine an der Hauptfigur der Apsis oder an den sie umstehenden Erzengeln eine Beschädigung vermerkt?[1]) Wir werden vielmehr glauben dürfen, daß ein gütiges Geschick uns das Beste am unversehrtesten erhalten hat, vorausgesetzt daß wir ihre technische Zusammensetzung der Entwicklungsstufe entsprechend finden, auf der die Mosaikmalerei im gegebenen Zeitpunkt in Ravenna angelangt war. Was an dem Kopfe des Gottessohnes stark ins Auge fällt, ist die ausgiebige Anwendung des scharfen, zugleich jedoch verschiedenfarbigen Konturs. Er grenzt nicht nur das Haar schwarz gegen das Gesicht ab und löst als rotbraune Linie den Hals vom Gewande und an der rechten Seite (vom B.) das Antlitz bis zum Kinn herab vom Halse (und Ohr), sondern eine gleiche Linie umrandet auch beide Lippen, bezeichnet die Oberlidfalten und umschreibt von der Nasenwurzel herablaufend den linken Nasenflügel (rechts vom B.). Die vorherrschende Verwendung des Rotbraun für die Zeichnung des Gesichts und der Hände, welche durchgehends denselben Kontur haben, bildet in den Denkmälern Ravennas die Regel, vor allem in den ungefähr gleichzeitigen Mosaiken von S. Vitale, die sich ihrer vortrefflichen Erhaltung und hochentwickelter Technik wegen in erster Reihe zum Vergleich darbieten. Was aber unsere Darstellung auszeichnet, ist die zusammenhängendere und schärfere Strichführung, welche sich mehr der mittelbyzantinischen Technik nähert. Diese ist das Ergebnis einer längeren, folgerichtigen Entwicklung, die in einem allmählichen Übergange von der malerischen zu einer mehr zeichnerischen und kolorierenden Behandlung besteht und sich in den Mosaiken des IV.—VI. Jahrhunderts verfolgen läßt. Während z. B. bei den weiblichen Porträtköpfen in S. Constanza zu Rom noch ganz wie in der antiken Malerei breite Farbenmassen nebeneinandergesetzt werden und reichliche Schatten da sind, werden die letzteren im V. Jahrhundert schmäler und im VI. in S. Vitale zu Randschatten.[2]) Um ein charakteristisches Beispiel des V. Jahrhunderts herauszugreifen, so läuft der dunkelste Farbenton bei der Ecclesia e gentibus von S. Sabina auf der Schattenseite der Nase nicht am Grat selbst

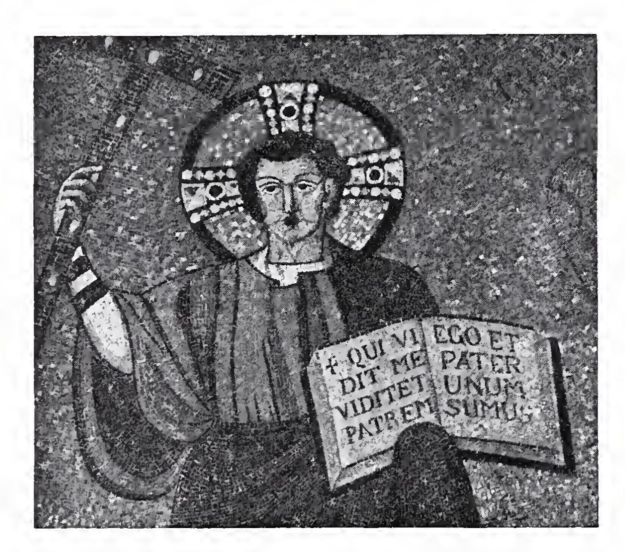


Abb. 6. Der jugendliche Christus des Apsismosaiks von S. Michele (Ausschnitt)

[1]) Daß auch die Beschädigungen in den unteren Teilen Gabriels usw. weder von Pajaro noch von Gonzenbach erwähnt werden, erklärt sich durch die ausdrückliche Bezugnahme auf die Pause und auf Pazzis Kopie, in der ein Teil der Ergänzungen in Malerei und das zur Zeit Fehlende schon bezeichnet war.

[2]) Vgl. Riegl, Spätröm. Kunstindustrie I.

entlang, sondern in der Senkung vom Augenwinkel zum Nasenflügel, wie es den wirklichen Beleuchtungsabstufungen entspricht. Er fällt nicht mit dem plastischen Kontur zusammen. Beim guten Hirten von S. Nazaro e Celso nimmt er die ganze Breite der im Schatten liegenden Fläche ein und saugt diesen dadurch schon in sich auf. In S. Vitale begrenzt er nur noch beim Immanuel des Apsismosaiks den belichteten Grat und wird von einem helleren Halbschatten in der Senkung begleitet. Bricht er auch gegen den Nasenflügel gleichsam auseinander, wie die ganze Linienführung bewegter ist, so stimmt diese Abstufung doch schon völlig mit derjenigen unseres Mosaiks überein. Mit der Technik der Mosaiken von S. Vitale hat es auch die Verwendung der violettgrauen und schmutzigrötlichen Töne für die Halbschatten gemein. Das Violettgrau gibt den tieferen Halbschatten wieder, der sich, wie z. B. beim Immanuel und an manchen Köpfen des Justiniansmosaiks, an den rotbraunen Kontur der Nase, aber auch an den des Kinnes und in unserer Darstellung der ganzen Schattenseite des Gesichts und Halses (rechts vom B.) anschließt. Für sich allein faßt er hier den Kehlkopf und die Augenöffnung ein und schattet er die schweren unteren Lider. Die graurötlichen Steinchen von sehr ungleicher Helligkeit bilden die Übergänge von jenem zum kalt rosigen Fleischton der belichteten Teile. An der Stirn greifen sie zahnschnittartig in die helle Fläche über, ein in der Mosaiktechnik des V.—VI. Jahrhunderts keineswegs vereinzelter Fall.[1]) Dadurch, daß von ihnen einige dunklere in die violettgrauen eingemischt sind, neben denen diese heller erscheinen, versteht der Künstler im Halbschatten der Stirn und des Halses sogar die Reflexe auszudrücken. Allein dienen sie der Modellierung sowohl als Linie, die den Nasenrücken links abzeichnet, Wangen und Kinnmuskel umzieht, wie als Randschatten (bzw. -halbschatten) der helleren rechten (vom B. linken) Gesichtshälfte. Wie im farbigen Kontur so bewahrt der Kopf auch im konturlosen Absetzen auf der Lichtseite den Zusammenhang mit der optischen Auffassung der Antike. Aber es ist noch mehr, was ihm an malerischen Mitteln bleibt. Ihnen sind die grellweißen Lichter des Nasenkammes und des Augapfels, den ein schmutziges Weiß rundet, zuzurechnen, die Einfügung einzelner schwarzer Würfel zur Andeutung der Mundspalte und der Nasenlöcher sowie der Einsenkung der Oberlippe, während Schwarz als Linie nur die Brauen bildet, vor allem aber eines lebhaften, auf die Entfernung jedoch mit den Nebenfarben zusammenfließenden Orange in das Rotbraun der Lippen[2]) und die Fortführung des Nasenkonturs in diesem Ton um den rechten (vom B. linken) Flügel der Nase, — alles Überbleibsel illusionistischer Behandlung, wie sie auch in S. Vitale zu finden sind, der letzterwähnte Zug z. B. wieder beim Immanuel. So baut sich die Gesamtwirkung des Inkarnats noch auf einem Fernsicht voraussetzenden Zusammenspiel von ziemlich großen Steinchen auf, die überwiegend Würfel-, stellenweise, besonders in den Lippen und Brauen, aber Stäbchenform haben. Der Größenunterschied zwischen ihnen und denen der Gewandung ist nur wenig beträchtlicher als in S. Vitale. Bemerkenswert ist auch die Zeichnung des rechten Nasenflügels, der ganz schmal und steil abgeschlossen ist. Darin wirkt wieder die Tradition der antiken Porträtmalerei nach, die mit ihrer typischen schwachen Dreiviertelwendung und dem fixierenden Blick die Grundlage der repräsentativen Dar-

[1]) Vgl. das Wangenrot am Kopf des guten Hirten aus S. Nazaro e Celso in der genauen Aquarellkopie aus dem Besitz der Gräfin Uwarow bei **Е. К. Рѣдинъ**, **Мозаики Равенскихъ церквей**, **Спб. 1896**, **табл. I** und J. Smirnows Beobachtungen über das Mosaik der *Παναγία Ἀγγελόκτιστος* auf Cypern in **Византійскій Временникъ 1897**, **тер. 36**.

[2]) Der Mund ist auf unserer Tafel zu grellrot geraten.

stellungsweise der christlichen Malerei bildet. In den Ravennatischen Mosaiken wird daher der Nasenflügel der belichteten Seite entweder gar nicht sichtbar oder nur durch ein leichtes Ausbiegen des Umrisses angedeutet, selbst wo sich die Wendung so stark der Vollansicht nähert.

Die Verwandtschaft der Hauptfiguren in den Apsismosaiken von S. Michele und S. Vitale in technisch-stilistischer Hinsicht fällt um so schwerer in die Wagschale, als der Idealtypus Christi in beiden keineswegs übereinstimmt. Der ikonographische Charakter des ersteren zeigt einen noch entschiedeneren Fortschritt als der Stil. Von der antiken Schönheit des Immanuel von S. Vitale ist nicht mehr darin erhalten als die großen Augen mit dem (von graubraunen Würfeln umgebenen) dunklen Stern und der blühende Mund. Umriß und Züge haben eine feierliche Strenge angenommen. In beiden Darstellungen hängt das wellige Haar halblang herab, aber es ist in S. Michele nicht gescheitelt wie in S. Vitale. In technischer Hinsicht ist es freilich wieder von gleichartiger, überaus einfacher Zusammensetzung aus graulichen und bräunlichen Steinchen, die sich zwischen den schwarzen Linien der Smalten hindurchziehen. Die Verschiedenheit der Auffassung bestätigt auch die ravennatische Kopie, obgleich sie den Ausdruck zu größerer Milde abgeschwächt hat. Angesichts des Originals aber kann man unmöglich, wie sie allenfalls glauben machen konnte,[1]) das Mosaik von S. Michele mit seiner herben Majestät für eine Arbeit desselben Künstlers halten, dem der Immanuel von S. Vitale seine weiche, strahlende Anmut verdankt. Andererseits ist diese stilvolle Strenge auch sicherlich nicht aus dem Geist eines Restaurators geboren. Für sich selbst spricht auch die sorgsame Fügung des Nimbus, auf dessen Kreuzarmen je zwei, einen runden roten Stein in die Mitte nehmende, kantig geschliffene Hyazinthe von zwei astragalähnlichen Perlstäben eingefaßt sind. Das ravennatische Aquarell gibt davon nur schwache Andeutungen —, der Künstler mag das Detail im damaligen Zustande nicht deutlich unterschieden haben —, die geschweifte Ausladung der Konturen aber weist es auf. Das schließt nicht aus, daß in den mehrfachen Restaurationen ein paar Smalten ausgewechselt worden sind.

Ungleich ähnlicher als die Köpfe der Hauptfiguren sehen sich die der Erzengel — die Geschichte des Mosaiks von S. Michele enthält wieder nichts, was an ihrer guten Erhaltung Zweifel erwecken könnte, — der in Vergleich stehenden beiden Denkmäler. Die runden Augen, von geschwungener Braue überwölbt, mit den schweren Unterlidsäcken, den kleinen fast üppigen Mund der Antike (mit orange Farbenakzent) haben sie hier wie dort gemein. Und doch verrät sich im breiten, aber nach dem Kinn geschärften Umriß das Streben nach strengerem Linienzug als durchgehende Stilnüance unseres Mosaiks. Die Stirn ist nicht bis auf einen schmalen Streifen, vom Haar bedeckt, sondern frei umrahmt. An den Erzengeln ist die ganze Behandlung sogar noch mehr zeichnerisch, und zwar der Zuwendung ihrer Köpfe zu Christus und der einheitlichen Beleuchtung durchaus entsprechend, so daß der Nasenflügel auf der dem Beschauer abgewandten Seite bei Michael wieder ganz schmal, bei Gabriel nicht herumgeführt erscheint (vgl. Abb. 3), weil es die Lichtseite ist, deren Grat bei ihm überhaupt keinen Kontur hat (bei Michael nur einen violettgrauen). Bei gleicher Verwendung der Marmortöne ist das Antlitz beider Erzengel offenbar absichtlich heller und bleicher gehalten als bei Christus. Der rotbraune Umriß der Schattenseite tritt dadurch noch stärker hervor, endet jedoch wieder am Kinn, — bei Gabriel dessen Muskel

[1]) Vgl. J. Kurth, Die Mosaiken der christlichen Ära. I. Die Wandmosaiken von Ravenna. Berlin, 1901, S. 256ff.

umschreibend, — und macht dann dem grauvioletten (oder rötlichen) Platz. Die Halbschatten sind namentlich bei Michael auch am Halse heller. Von den Händen fehlten bei der Untersuchung von 1900 diejenigen Gabriels, von den Füßen sämtlicher drei Figuren kann nach der vorangeschickten Ausführung höchstens der rechte Michaels ursprünglich sein. Er ist rotbraun konturiert, mit demselben kreidigen Fleischton gefüllt und (am Hacken) wie die Hände leicht mit Violettgrau geschattet. Nach der Kopie zu urteilen, war die Spitze des linken Fußes weniger stark geneigt, und der festere Stand entsprach dann dem der Erzengel von S. Vitale oder mancher Prophetengestalten von S. Apollinare Nuovo.

Breit und wirkungsvoll ist die Gewandbehandlung des Apsismosaiks von S. Michele. Christus trägt wie in S. Vitale über weißer Tunika, von der nur der enge Ärmel mit Goldaufschlag (zum Teil restauriert) und der Stoß am Halsausschnitt sichtbar wird, eine zweite weitärmelige Tunika und den Mantel, der über die linke Schulter herabhängend von der bedeckten, das offene Buch haltenden Linken aufgenommen wird, beide vom strengen Fall der großen Falten des altbyzantinischen Stils beherrscht. Ihre Färbung ist nicht wie in S. Vitale der gewöhnliche Purpurton, sondern sie ist in einen mächtigen alles übertönenden Zweiklang von stumpfem Blau und braunrotem Purpur zerlegt. Jede der beiden Farben aber setzt sich nur aus drei Tonstufen zusammen, ungerechnet das Schwarz, das die tiefen Faltenzüge (und die äußeren Konturen) bezeichnet. Diesem schließt sich ein tiefes Schwarzblau hier, ein dunkles Rotbraun dort an, welche für sich auch die leichteren Zwischenfalten beschreiben, im Mantel vor allem die großen Augen. Als füllender Grundton dient reines Kobalt und ein helleres Rotbraun, während ein grünliches Graublau und ein leuchtendes Rot, im Mantel die einzige Smalte, die Faltenkämme hervortreten lassen. Goldklaven zieren die Tunika, doch ist von ihnen der eine aus mangelndem Verständnis des (ersten?) Restaurators nicht herabgeführt, wie überhaupt der ganze in ungebrochener Linie verlaufende untere Abschluß verfehlt. Die weißen Gewänder der Erzengel umhüllen ihre Gestalten in ebenso weichem, noch reicherem Fluß und leuchten wie in S. Vitale durch den Gegensatz der belichteten Flächen zu den breiten, tiefen Schatten. Denn an den Mänteln bestehen diese wie dort aus denselben grauvioletten Steinchen von zweifacher Abstufung, die für das Inkarnat (s. o.), aber auch zur Wiedergabe des hellen Purpurs (s. u.) Verwendung gefunden haben, und das dunkle Rotbraun schließt sie an die schwarzen Linienzüge an. Die Untergewänder sind mit dem hellen Graublau und dem Schwarzblau (ohne Kobalt) geschattet. Dagegen verdanken die himmelblauen Streifen vor der Brust und im (restaurierten) unteren Stoß der Tunika Gabriels ihre Entstehung wahrscheinlich nur einer verständnislosen Ergänzung. Hier ungefähr mußten die Klaven auslaufen, die vielleicht ursprünglich diese Farbe hatten. Der einzige deutliche Rest eines solchen an der rechten Brustseite freilich ist jetzt blaßgrau (bei Michael hellgelb) gefärbt. Die farbigen (nach dem Aquarell erneuerten) Schwingen verleihen den Gestalten etwas Gegengewicht gegen die Hauptfigur.

Im Rasengrund ist sicher so manches Stück vertauscht, aber für den Gesamteindruck hat die Zeichnung wie die Farbengebung des hügeligen, mit Lilien und Rosen bestandenen Bodens ihre Wirkung bewahrt. Die Wucht des schweren Rot wird aufgewogen durch seine grüne Skala (von Gelb-, Grau- und Saftgrün nebst Schwarz) und durch den prachtvollen byzantinischen dekorativen Grundakkord des Grün und Dunkelblau im umrahmenden Taubenfriese. Hier ist die Mache vollends so einfach als wirkungsvoll (vgl. Abb. 7). Die doppelte Akanthusranke wird in ihrem ganzen Verlauf von einer einzigen saftgrünen Mittelrippe und sie begleitenden goldenen und graugrünen

Randstreifen gebildet. Ihre Linienführung ist die gleiche wie in der aus gekreuzten Füllhörnern zusammengesetzten Umrahmung von S. Vitale, wo auch Tauben, wenigstens an letzter Stelle oben, das Füllmotiv abgeben. Die Gemmenborte nimmt den roten Gegenton wieder auf und leitet über zum Gewölk des Triumphbogens, wo sich jene Tonreihen aufhellen, vermischen und miteinander aussöhnen, um in den weißen Gewändern der Engel auszuklingen und in ihren Flügeln wieder in den tiefen reinen Grundfarben auseinanderzutreten.[1])

Über den oberen Figurenfries muß das Urteil notwendigerweise weniger günstig ausfallen als über die Gestalten der Apsis. Hier haben die Kugeln Radetzkys und die Ratten des Palazzo Zanudo sichtlich viel größeren Schaden angerichtet. Man spürt das namentlich an der Gewandbehandlung mit ihrer säuberlich regelmäßigen Reihung der Würfel und den breiten schwarzen Konturen, die an allen Engeln die gleichen sind wie an den nachweislich ergänzten letzten zwei Bläsern rechts (vgl. Abb. 2 und 3). Allerdings weisen die Gestalten links (vom B.) auch einige hellere Nebenfalten auf, die auf eine früher vorhandene feinere Abstufung hindeuten (vgl. auch das Aquarell). Aber daneben zeigen sie besonders an den Ärmeln himmelblaue Konturen, denen man kaum eine Berechtigung zugestehen möchte, es sei denn für die Claven. Die Ungleichheiten in beiden Hälften der Komposition erlauben jedenfalls nicht mehr, die richtige Verwendung der Töne klarzustellen. Folgerichtige Zusammensetzung zeigt allein das helle Purpurgewand des Weltrichters, dessen dunkel-



Abb. 7. Teilstück der Apsisbordüre des Mosaiks von S. Michele

[1]) Wenn nach Kurth, a. a. O., im ravennatischen Aquarell sämtliche Flügel braun gefärbt sind, so liegt das wohl einzig und allein daran, daß der Kopist die Töne des verschmutzten Mosaiks im dunkeln Raum nicht deutlich unterschieden hat. Ein solcher Verzicht auf die sich hier von selbst aufdrängende Polychromie ist undenkbar. Die Farben sind vielmehr von den Restauratoren zweifellos nach den erhaltenen Stücken beibehalten.

braune Konturen das uns bekannte Grauviolett in zwei Abstufungen füllt. Zum weitaus größten Teil ist es freilich rekonstruiert, denn von der ganzen Gestalt ist kaum mehr als die rechte Hälfte des Oberkörpers alt. Thron und Schemel haben augenscheinlich eine gründliche Umgestaltung erfahren. Von dem Kopfe bleiben Augen und Stirn mit dem gescheitelten langen Haupthaar. Der bei der neuesten Restauration hinzugefügte runde Bart hat dem ikonographischen Typus seinen Charakter völlig geraubt. Die ravennatische Kopie zeigt einen dem Christus von S. Apollinare Nuovo ähnlichen Kopf mit spitzem Bart. Am meisten bewahren wohl noch die Köpfe der Engel ihr ursprüngliches Gepräge. Das Inkarnat setzt sich aus demselben Farbenmaterial in ganz entsprechender Verwendung zusammen wie bei den großen Figuren, nur ist die Technik hier wegen des kleineren Maßstabs eine mehr skizzenhafte. Der Künstler muß sein Ziel mit einfacheren Mitteln erreichen. Und daß er es kann, beweist der lebhafte Blick der besterhaltenen Köpfe, wie z. B. des ersten Bläsers der linken Seite, mit den verschobenen Augensternen. Fast an allen aber ist die einheitliche Beleuchtung der Kopfwendung gemäß berücksichtigt, der linke Nasenkontur daher teils nur in Grauviolett ausgeführt, teils ganz fortgelassen. Den sichtbaren Nasenflügel deutet eine schwache Ausbiegung des rotbraunen an. Die Unterlippe fällt mit dem Rot des Trompetenansatzes zusammen, das durchgehends das Gold schattet. Es ist eine Zeichnung, wie sie ähnlich an den kleinen Figuren der Evangelienszenen in S. Apollinare Nuovo begegnet. An den Köpfen Michaels und Gabriels, welche in derselben Verteilung wie unten Christus umstehen, fällt auf, daß sie hier stärker unterschieden und denen der Apsis recht unähnlich sind. Das kurzlockige blonde Haar (und blaue Augen) kommt andererseits einem schon in altchristlicher Zeit ausgebildeten ikonographischen Typus Michaels zu.[1]) Auch Gabriels weniger charakteristisches Angesicht scheint nach technischen Merkmalen (Umschreibung der Wange und Teilung der Stirn durch rötliche Linienzüge) doch nicht von einer Restauration herzurühren. Mögen auch beide Köpfe stark zusammengeflickt sein, so erklärt sich alles das kaum anders als durch die Benutzung einer eigenartigen Vorlage für diese Komposition. Eine solche Annahme wird durch die abweichende Wiedergabe ihrer Nimben unterstützt, die als ein Lichtnebel aus Weiß, das sich ins Graue abstuft,[2]) gebildet sind.

Unter allen Schäden und Unbilden hat das Mosaik des Triumphbogens,[3]) das von jeher mehr als Ganzes wirken sollte, nicht gar zu viel eingebüßt. So manches immer noch mit Recht als stilgetreues Erzeugnis seiner Epoche anerkannte Bildwerk

[1]) In reinster Ausprägung bietet diesen das oben angeführte cyprische Mosaik; vgl. Smirnow, a. a. O. S. 37 und 41, der die verwandten Darstellungen aus der Wiener Genesis, Josuarolle u. a. m., heranzieht.

[2]) Umgekehrt im cyprischen Mosaik; vgl. Smirnow, a. a. O. S. 37 und 48. Die Bedeutung aber ist hier offenbar die gleiche, ebenso auch in S. Cosma e Damiano in Rom, wo Christus, und in S. Vitale, wo die Erzengel silberne, ja noch in S. Venanzo, wo sowohl Christus wie die Engel weiße Nimben haben.

[3]) Mit den Darstellungen der beiden Heiligen uns näher zu befassen, liegt keine Veranlassung vor. Damianus ist ganz und gar eine Arbeit Salandris, die in der salatgrünen Farbe des Gewandes einen schreienden Mißklang in die allgemeine Farbenharmonie hineinträgt. Aber auch der Kopf des Cosmas hat sich kaum so bis zum Jahre 1900 erhalten, wie er noch 1843 vorhanden war (vgl. Abb. 3), zeigt er doch eine ganz ähnliche Technik des Inkarnats mit glatten Übergängen, die von derjenigen der alten Figuren abweicht. Die völlig erneuerte Gestalt ordnet sich wenigstens in der Farbe der Gesamtwirkung unter. Zur Tracht und den Typen vgl. Kurth a. a. O.

in Ravenna und Venedig hat nicht mehr von seinem alten Bestande bewahrt. Als Teil aber füllt der Engelfries vollkommen seinen Platz in der dekorativen Gesamtwirkung aus, die das Ganze zusammenhält, und dieses Ganze strömt die volle Pracht altbyzantinischer Polychromie aus. Was im Mosaik von S. Michele dem ungefähr gleichzeitigen Bilde von S. Vitale gegenüber als fortgeschritten erscheint, kommt von der anders geschulten Künstlerpersönlichkeit, welche neuere Wege wandelt. Der Stil des Denkmals kann nicht besser dem Zeitpunkt seiner Entstehung entsprechen, als unsere Betrachtung ergeben hat. Im Jahre 545 wurde die nach Angabe der Weihinschrift vom Patrizius Bacada und seinem Schwiegervater Julius Argentarius, dem Erbauer von S. Vitale, errichtete Kirche durch den Bischof Maximian eingeweiht.[1]) Der Anstoß zu ihrer Erbauung ist zweifellos von Byzanz ausgegangen. Hatte doch der Kult des Erzengels Michael am Bosporus, wo schon in konstantinischer Zeit zwei Kirchen seinem Namen geheiligt waren, unter Justinian einen erneuten Aufschwung genommen.[2]) In der griechischen Kirche stand er fortan in so hohem Ansehen, daß er in mancher Aufzählung den göttlichen Personen unmittelbar angereiht wird. Ist nun die Auswahl der Bilder nach einem einheitlichen Gedankenzusammenhange getroffen? Vom ikonographischen Gesichtspunkt ist das gerade bestritten worden.[3]) Die Komposition hat neuerdings mehrere Forscher beschäftigt und ist im einzelnen ansprechend erklärt. Wir haben nur kritisch zusammenzufassen und den roten Faden zu suchen, wenn der künstlerischen Einheit, wie zu erwarten steht, eine solche des Gedankens zugrunde liegt.

Daß Michael nicht selbst die erste Stelle im Bildschmuck der Kirche einnimmt, sondern Christus in den Mittelpunkt tritt, bedarf keiner Begründung. Wohl aber bleibt das Nebeneinander des jugendlichen und des bärtigen (historischen) Christustypus zu erklären, obgleich das Vorkommen des letzteren an sich den Triumphbogen noch lange nicht ins VII. Jahrhundert zu setzen berechtigt. Christus als Jüngling mit dem Stabkreuz begegnet uns zuerst auf Sarkophagen,[4]) in der Regel zwischen zwei Aposteln, später als der gute Hirt im Mausoleum der Galla Placidia. Immer ist es der Auferstandene und der Schauplatz das Paradies, wie es die vier Flüsse andeuten, die dem Hügel entströmen, auf dem er steht. So auch im Apsismosaik von S. Vitale, wo er ohne Kreuz auf der Weltkugel sitzt und die Erzengel ihn umgeben. In Byzanz wird dann diese Auffassung auf das Bild der Gottheit in ihrer idealen Existenz oder Präexistenz beschränkt, aus dem altchristlichen Gottjüngling der Immanueltypus entwickelt.[5]) Deshalb ist in S. Michele, dem antiken Jünglingsideal, ein Zug strenger Erhabenheit

[1]) Agnellus, Lib. Pontif. de s. Maximiano, XXVI, § 77, p. 329, teilt die Weihinschrift mit, welche das genaue Datum (sub die Non Maii quater) des Konsulats (Basilius' des II.) und den Indikt (VIII) enthielt.

[2]) Die von ihm erbauten sechs Kirchen des Erzengels, unter ihnen die berühmte aus Anaplus, führt Prokop, De aed. I, 8; I, 9; I, 3; II, 10; V, 3; V, 9 auf. Vgl. Redin, a. a. O. S. 197; Smirnow, a. a. O. S. 43. Andere gleichzeitige Gründungen in Italien s. bei Diehl, Ét. sur l'administ. byz. dans l'exarchat de Ravenne, p. 266.

[3]) Von Kurth, a. a. O., der das Mosaik des Triumphbogens dem VII. Jahrhundert zuweist. Folgerichtiger, wenngleich ebenso falsch, ist es dann schon, diesen Ansatz mit Barbier de Montault, Revue de l'art chrét. 1897, p. 130 auf das ganze Bildwerk auszudehnen.

[4]) Garucci, Storia dell' arte crist., 325, 1—3; 330, 1 u. 2; 331, 1 u. 2.

[5]) Zur Bedeutungsentwicklung des jugendlichen Christusbildes vgl. Redin, a. a. O. S. 154ff. Ganz verkehrt ist die Deutung des Christus in der Apsis durch Barbier de Montault a. a. O. als des Herrn in seinem Erdenwandel.

hinzugefügt. Und die Inschrift (aus Joh. XIV, 9 und X, 30 zusammengezogen) lautet: Qui vidit me, vidit et Patrem. Ego et Pater unum sumus, d. h. in ihm soll der Vater erkannt werden. Es ist derselbe Gedanke, auf Grund dessen in mittelbyzantinischer Zeit aus dem historischen Christus der Pantokratortypus entwickelt wird. Diese Umbildung der Züge ins Strenge entspringt dem hervorragenden christologischen Interesse der Zeit, aus dem der gesamte Zyklus von S. Vitale jetzt so überzeugend erklärt worden ist.[1] Wir sehen, wie die Kunst der Gedankenarbeit der Theologie folgt. Wurden die Erzengel schon früh als Trabanten dem Herrn beigegeben, so walten sie in S. Vitale bereits nach echt griechischer Auffassung ihres Amtes als Mittler. Das Mosaik von S. Michele aber gibt sie in der Anschauung des Herrn. Ihre Geberde drückt staunende Anbetung aus. Michael sieht zu allen Zeiten in ihm das Antlitz des Höchsten. Ihm wendet sich Christus zu. Das ist der Sinn des Apsismosaiks, den die Inschrift verdeutlicht. Er ist ein mächtiger Vertreter der Bedrängten vor Gott. Aber als Engel des Herrn ist Michael auch einer von den Dreien, in deren Gestalt die Gottheit Abraham besuchte, und Gabriel sein Gefährte. Daran erinnert die ganze Gruppe.

Über der Apsis zieht sich der Taubenfries hin, in den Scheitel ist das Lamm versetzt. In einer besonders in Rom beliebten Komposition palästinensischen Ursprungs steht es zu Füßen des von seinen Aposteln umgebenen Herrn auf dem Paradiesesberge, dem zwölf Lämmer von beiden Seiten zustreben, ein Nebeneinander zurückgedrängter symbolischer und neuer historischer Ausdrucksweise für denselben Gedanken: die Herrschaft des Herrn im himmlischen Jerusalem.[2] Zugleich aber erinnert es als das Lamm der Apokalypse an seinen Opfertod. In S. Michele sind die Apostel in der selteneren, aber keineswegs vereinzelten Taubengestalt verkörpert,[3] weil der Fries die obere Umrahmung bildet. Hoch oben endlich naht der Menschensohn, zu richten die Lebendigen und die Toten. Ein apokalyptisches Thema ist am Triumphbogen nichts Außergewöhnliches. Eigenartig aber und offenbar durch die Absicht bestimmt, auch hier Michael hervortreten zu lassen, ist die Wahl des Augenblicks, in dem die sieben Engel die Posaune stoßen. Das Gewölk, in dem sie stehen, ist treffend als das gläserne Meer des Apokalypse (XV, 1; VIII, 2; IV, 6) erkannt worden.[4] Ein frei hinzugefügter Zug ist es, daß hier wieder die Erzengel als die Mittler erscheinen, welche die Bläser rufen und ihnen den Befehl erteilen. Als Trabanten des Weltrichters tragen sie die Zeichen der göttlichen Vergeltung, die Lanze und den Ysop mit dem Schwamm. Darin kommt der Jerusalemer Reliquienkult zu Worte, in dem die Leidenswerkzeuge für die erste Hälfte des VII. Jahrhunderts sicher bezeugt sind.[5] Damit ist aber nicht gesagt, daß sie dort nicht schon im VI. Jahrhundert verehrt wurden, und ein Grund, die Komposition des Triumphbogens so weit herabzurücken, liegt darin so wenig wie in dem historischen Christustypus. Der Weltrichter ist der Menschensohn, wie er auf Erden gewandelt hat.[6] Das Weltgerichtsbild hat daher im Orient

[1]) J. Quitt, Die Mosaiken von S. Vitale in Ravenna. Byz. Denkm. hsgb. v. Strzygowski, Bd. III, S. 73—118.

[2]) Vgl. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, und die daselbst herangezogene Literatur.

[3]) Schon Redin, a. a. O. S. 198 und Kurth a. a. O. haben auf den Altar des hl. Viktor in Marseille als die Parallele hingewiesen.

[4]) Kurth a. a. O.

[5]) Durch Arculphs De locis Sanctis c. IX.

[6]) Darauf anscheinend auch der namenzeichnende Segensgestus einen Hinweis (vgl. Abb. 3) enthielt.

immer den bärtigen Christustypus. Der Sinn des Bildes bestimmt allein die göttliche Erscheinungsform. So zeigt uns das Mosaik von S. Michele bereits jene Scheidung der in Byzanz von verschiedenen Seiten aufgesammelten Typen nach theologischen Gesichtspunkten. Dort wurden die Gebilde des überreichen Phantasieschaffens der altchristlichen Kunst des Morgenlandes vereinigt, gesichtet und aus der religiösen Idee heraus fortgebildet. Durch das wiedererstandene Bildwerk wird nicht nur die Zahl der erhaltenen Denkmäler einer Kunstepoche um eine Nummer vermehrt. Das Mosaik von S. Michele bereichert unsere Erkenntnis von dem religiösen Denken, von dem künstlerischen Empfinden und von der Entwickelungsrichtung der Kunst jener Zeit. Es füllt einen bedeutsamen Platz in der Sammlung aus, in der es vielleicht nach seiner frühesten Bestimmung, vielleicht nur in Erfüllung alter unausgesprochener Wünsche zur Aufstellung gelangt ist.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSZISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



BEIHEFT

ZUM

FÜNFUNDZWANZIGSTEN BAND

BERLIN 1904

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT



DIE KUNSTBESTREBUNGEN DER HERZÖGE VON URBINO

VON GEORG GRONAU

VORBEMERKUNG[1])

Das Florentiner Staatsarchiv bewahrt als gesonderte Abteilung die Hauptmasse der hinterlassenen Papiere der einstigen Herrscher von Urbino auf. Haben diese Carte d' Urbino von seiten der Historiker Beachtung gefunden, wie denn auf diesem Material die eine der beiden namhaften Darstellungen der urbinatischen Geschichte — Ugolinis Storia dei Conti e Duchi d' Urbino[2]) — beruht, so hat die kunsthistorische Forschung es bisher versäumt, diese Bände für ihre besondern Interessen durchzuprüfen. Nur ganz gelegentlich wurde, was offen zutage lag, d. h. mit Hilfe des Katalogs sofort aufzufinden war, mitgeteilt: Milanesi hat die auf Michelangelo bezüglichen Stücke, sowie zwei Briefe Sanmichelis[3]) zum Abdruck gebracht, und die beiden im Original vorhandenen Briefe Tizians wurden vor Jahrzehnten bereits veröffentlicht.

Eine genauere Beschäftigung mit dem Leben Tizians mußte zu der Beobachtung führen, daß wir von seinen Beziehungen zu den Rovere, die, durch Vasari und Aretino beglaubigt, durch die erhaltenen Kunstwerke unmittelbar anschaulich gemacht werden, nur sehr fragmentarische Kunde besitzen. Der Wunsch, hier größere Klarheit zu schaffen, führte zu der Durchsicht zahlreicher Bände des urbinatischen Archivs; und, wie es bei dergleichen Forschung zu gehen pflegt, es kam dabei mancherlei zutage, das zu finden man nicht hatte erwarten können. Und indem das Interesse an den Persönlichkeiten zunahm, deren Korrespondenzen den unmittelbaren Niederschlag ihrer Gedanken und Bestrebungen erhalten haben, zeichnete sich die Kunsttätigkeit der Herrscher dieses Kleinstaats, die in ihrer Zeit als Soldaten europäischen Rufes sich erfreuten, mit immer größerer Klarheit.

Was die Papiere über die Jahrhunderte hinweg bewahrt haben, soll an dieser Stelle nach und nach zur Mitteilung gelangen, indem mit den Dokumenten über Tizian der Anfang gemacht wird.

---

[1]) Es ist mir eine angenehme Pflicht, mit aufrichtigem Dank die bereitwillige Unterstützung hervorzuheben, deren ich mich von seiten der Beamten des Staatsarchivs dauernd zu erfreuen gehabt habe.

[2]) Florenz 1859, in zwei Bänden.

[3]) Im Prospetto cronologico der Vita Michelangelos, Vasari VII, 337ff. passim. Die Briefe Sanmichelis: per le nozze Berlinghieri-Pescetto. Florenz 1881.

Es wird nicht unangebracht sein, ein paar Bemerkungen über die Archivalien vorauszuschicken.

Als der letzte Herzog von Urbino, Francesco Maria II., im Jahre 1631 starb, fiel sein Land an die Kirche; den Familienbesitz, bewegliche und unbewegliche Habe, erbte der einzige legitime Sproß des Roverehauses, Vittoria, Großherzogin von Toskana. Auf diese Weise ist der Kunstbesitz, der seit mehr als hundertfünfzig Jahren in den Schlössern von Urbino, Pesaro und Casteldurante angesammelt worden war, nach Florenz gelangt.

Von dem herzoglichen Archiv wurde der Teil, der die Kurie als Rechtsnachfolgerin der Fürstenfamilie anging, sofort nach Rom überführt; er wird im vatikanischen Archiv bewahrt und enthält für speziell kunsthistorische Interessen nichts. Ein andrer geringer Teil, vorwiegend Rechnungsbücher, kam nach Florenz und wurde dem Mediceischen Archiv angegliedert. Die Hauptmasse verblieb in Pesaro. Erst im Jahre 1795 wurde auch diese nach Florenz gebracht und in den nächsten zehn Jahren geordnet und katalogisiert, indem aber leider bei dieser Gelegenheit manches Zusammengehörige auseinandergerissen wurde. Ein Rest verblieb in Pesaro; er bildet heute einen Bestandteil der Biblioteca Oliveriana daselbst unter der Bezeichnung der »Monumenti Rovereschi«. Diese letztgenannten Materialien hat Dennistoun für sein bekanntes Buch, die »Memoirs of the Dukes of Urbino«, durchforscht.

Die Florentiner Carte d' Urbino setzen sich aus sehr verschiedenen Gruppen zusammen. Teils betreffen sie die Staatsverwaltung im weitesten Sinne des Wortes, den Hof und einzelne Mitglieder des Fürstenhauses, teils enthalten sie die Korrespondenzen der Hauptpersonen untereinander, mit andern Höfen, oder der Herzöge mit ihren Gesandten. Der Inhalt dieser Briefschaften ist natürlich vorwiegend politisch; nicht selten aber findet sich eine Bestellung oder ein Auftrag betreffs künstlerischer Dinge eingestreut. Das Wertvollste und Beste, das die Durchforschung der Carte d' Urbino zutage gefördert hat, wurde eben in den Gesandtschaftskorrespondenzen gefunden.

Leider ist das Material durchaus nicht lückenlos. Es beginnt in kompakter Masse relativ spät, etwa 1527, aber auch danach beobachtet man längere und kürzere Unterbrechungen; gelegentlich macht das Beziehen auf einen vorangegangenen Brief, der nicht vorhanden ist, den Verlust offenkundig. Von der äußerst wichtigen Serie der Copialettere — der Abschriften von Briefen, die die Herzöge an ihre Gesandten oder diese an ihre Herren richteten — sind nur Fragmente, wenigstens in Florenz, erhalten. Anderes wieder entzieht sich unserer Kenntnis, weil gelegentlich mündliche Verhandlungen stattgefunden haben.

So bildet das Material, das wir vorlegen, keine ununterbrochen fortlaufende Kette, in der Ereignis an Ereignis sich in klarer Folge reiht. Für manche Lücke mag das Material in Pesaro, dessen Durchsicht noch nicht vorgenommen werden konnte, die Ergänzung bieten; anderes kann sich verborgen halten, wo man es nicht sucht. Denn wo es sich um viele Hunderte von Bänden handelt, deren jeder wieder einige hundert Briefe und Aktenstücke umfaßt, kann man zwar mit Wahrscheinlichkeit einen Gegenstand erschöpfen: ein gelegentlicher Fund aber an einer Stelle, wo man dieses Stück kraft Überlegung nie hätte suchen können, bringt es immer wieder in Erinnerung, daß das brüchige Material möglicherweise noch sich wird erweitern lassen.

Immerhin ist es schon jetzt möglich, die Kunstbestrebungen der Roverefürsten in den Hauptzügen darzulegen.

I. TIZIAN UND DER HOF VON URBINO

Um das Jahr 1530 stand Tizian, wie in der Blüte seiner Jahre, so auf der Höhe seines Ruhmes, dem freilich noch eine über menschliches Maß hinausgehende Dauer bestimmt war. Niemand in Italien konnte dem Schöpfer der Assunta, der Pesaro-Madonna und des Petrus Martyr die Stellung als des größten lebenden Malers streitig machen. Schon damals war er seit Jahren in Gunst bei den Este und Gonzaga, bald sollte er dem Kaiser nahetreten: von allen Seiten ward seine wahrhaft fürstliche Kunst in Anspruch genommen.

Kaum daß nach den politischen Wirren, die Italien spalteten, eine Klärung der Verhältnisse eingetreten war, die den Mittelstaaten eine friedliche Zeit in Aussicht zu stellen schien, hat Francesco Maria I. della Rovere, Herzog von Urbino, sich bemüht, dem ererbten Kunstbesitz seines Hauses, dem Stolz des urbinatischen Palastes, neue Schätze zu gewinnen: auf Tizian richtete sich vor allen andern sein Augenmerk.

Er hatte leicht Gelegenheit haben können, den Meister persönlich kennen zu lernen. Als Generalkapitän der venezianischen Armee und mit der Aufsicht über die Festungen des weiten Landbesitzes der Republik betraut, ist er häufiger in den venezianischen Provinzen zu treffen als im eigenen Staat; nach Venedig ist er wiederholt und immer wieder der Beratungen halber gekommen. Und wenn nicht hier, so mochte er oder auch seine Gemahlin, Leonora Gonzaga, am Hof von Mantua dem Maler begegnet sein, der seit 1527 zu Federigo Gonzaga in lebhaften Beziehungen stand.

Schon bevor Francesco Maria mit eigenen Aufträgen sich an Tizian wandte, muß ihm der Name vertraut gewesen sein; denn der Gesandte Giangiacomo Leonardi schreibt in der erstmaligen Erwähnung, die die Carte d' Urbino enthalten, von ihm an den Herzog ohne jeden Zusatz, wie von jemand Wohlbekanntem. Die Stelle aber, in der Tizians Name vorkommt (Dok. I), ist darum merkwürdig genug, weil sie uns das einzige dokumentarische Zeugnis von der ersten Begegnung des Malers mit Karl V. bereits im Jahre 1530 in Bologna bewahrt hat. Eine solche hatte bisher bestritten werden müssen, da sie mit den sonstigen authentischen Nachrichten über Tizians Tätigkeit unvereinbar erschien.[1]) Federigo Gonzaga muß den Maler in Eile berufen haben, der am 3. März noch von Venedig aus an ihn geschrieben hatte. Vierzehn Tage danach[2]) berichtete der Mantuaner Gesandte bereits von dem kleinen Zwischenfall, der sich zwischen Kaiser, Herzog und Maler abgespielt hatte, bei welcher Gelegenheit sich Karl V. — das einzige Mal in seinem Leben — höchst knauserig Tizian gegenüber erwies. Ein politisch-künstlerischer Vorfall, von dem man nicht weiß, welche Seite bei den Beteiligten mehr Interesse erweckte.

Die ersten Aufträge Francesco Marias für Tizian sind offenbar mündlich erteilt worden. Mit einem Male ist in der Korrespondenz des Herzogs mit seinem Gesandten Leonardi, in rasch aufeinanderfolgenden Briefen des Juli 1532 (Dok. II und III), von drei Werken die Rede, die Tizian übernommen und zum Teil angefangen hat: einem Christus für die Herzogin, wie es scheint, nach einer Vorlage, einer »Geburt Christi«,

---

[1]) Siehe Crowe und Cavalcaselle, Tizian Bd. I, S. 277.

[2]) Daß eine so rasche Reise von Venedig nach Bologna möglich war, ergibt sich deutlich aus einem zweiten Besuch Tizians in Bologna, noch im selben Jahre. Er ist damals zwischen dem 8. und 15. Juli von Venedig hin und zurück gereist (s. Crowe und Cavalcaselle S. 282ff.).

und einem Porträt Hannibals. Der Architekt Sebastiano Serlio, der um eben diese Zeit zu Francesco Maria in nähere Beziehungen zu kommen sich bemühte, scheint eine Art künstlerischer Vermittlung dabei gehabt zu haben.

Dem Herzog von Urbino erging es nicht anders mit Tizian, als seinen fürstlichen Verwandten von Ferrara und Mantua: er mußte sich gedulden. Besonders das Bild der »Geburt Christi« ward dringlich erwartet, denn die Herzogin sah ihrer Entbindung entgegen und wünschte das Bild zu diesem Anlaß zu erhalten (Dok. VII und VIII). Aber der neue Sproß der Rovere, Giulio (der spätere »Kardinal von Urbino«), kam zur Welt, lange bevor Tizian sein Bild eingeliefert.

Merkwürdig genug, wie Francesco Maria sich dem Maler gegenüber betrug. Er war der rechte Typus des Cholerikers, schon äußerlich, untersetzt, von rötlicher Gesichtsfarbe; wessen er im Zorn fähig war, das bezeugte in Ravenna unfern von San Vitale das in Stein gegrabene Kreuz an der Straße, wo er den Kardinal Alidosi im Jähzorn erschlagen hatte. Der überall zu befehlen gewohnt war, hatte für Tizian gute, freundliche Worte. »Teuerster Freund«, redet er ihn an. Doch nur ein Bild möge er schicken, »damit wir wenigstens anfangen können, uns an einem Werk Eurer Hand zu erfreuen« (Dok. XI). Nur einmal klingt es etwas gereizt, da ihn sein Gesandter mit dem Hinweis auf den Schwager in Mantua trösten will: »Jener Herr besitzt doch etwas von ihm, wir aber haben noch gar nichts« (Dok. XIII).

Endlich im November 1533 war das erste der Bilder, die »Geburt Christi«, fertig und langte in Pesaro an; der Herzog sprach dem Gesandten seine vollste Zufriedenheit aus (Dok. XVIII). An den andern Bildern arbeitete Tizian weiter. Vor allem machte der Hannibal wegen der Auffassung Schwierigkeit. Eine Skulptur[1]) war als Vorlage gegeben worden, von der Tizian aus künstlerischen Gründen glaubte abweichen zu sollen (Dok. III). Der Herzog wünschte ein möglichst getreues Abbild des Feldherrn (»quanto più simile al vero che si possa«, Dok. XX), »ganz wie es die Geschichte lehrt«.

Hier spielt die Leidenschaft der Zeit, Porträte zu sammeln, zuverlässige Abbilder berühmter Personen der Vergangenheit und Gegenwart, hinein. Paolo Giovio hatte den Anstoß gegeben; nun regte sich allerorten die Nachahmung, und selbst das Unmöglichste sollte möglich werden.

Im März 1534 waren der Hannibal und der Christus für die Herzogin in Händen des fürstlichen Paares. Francesco Maria, mit großherzigem Gefühl, beauftragte den Gesandten, über die stipulierte Summe hinaus Tizian ein größeres Geldgeschenk zu überreichen. Dabei bewies er einen großen Takt, der Tizian gegenüber, in Geldsachen, übertrieben war, immerhin aber ein ehrendes Zeugnis für den Fürsten bleibt: »Wir wollen,« so schreibt er dem Leonardi, »daß Ihr zuvor Euch mit einem besprecht, der es versteht und Euch geeignet erscheint, daß er Euch angäbe, ob es recht wäre, es ihm zu geben, *denn wir respektieren nicht nur seine Werke, sondern auch seine Person«* (Dok. XXVI).

Danach eine zweijährige Pause der Beziehungen! Tizian ist damals völlig absorbiert durch seine Arbeiten in Venedig. Vorübergehend wird von ihm anfangs 1536 der Gedanke erwogen, auf der Durchreise durch Pesaro die Herzogin Leonora zu

[1]) Vielleicht Abdruck des geschnittenen Steins, den Vasari in der Guardaroba von Urbino hervorhebt (VII, 444). Oder nach einem der antiken Köpfe, die Giovio erwähnt, welcher auch den Hannibal in seinem Museo besaß. Nach dem Giovianischen Exemplar das Porträt im Gang der Uffizien zum Pitti Nr. 394.

porträtieren (Dok. XXVII), aber aus der geplanten Reise nach Neapel, zur Begrüßung Karls V., wurde nichts, und somit blieb auch jenes andere Projekt für den Augenblick liegen.

Ende April 1536 hat dann offenbar eine Besprechung zwischen Francesco Maria und Tizian stattgefunden, auf die ersterer in einem Schreiben an Leonardi Bezug nimmt. Ein Bild für die Herzogin, die »Auferstehung«, hatte er bestellt (von welchem dann nie wieder die Rede ist); der Maler solle auch den andern Sachen nachgehen und »das Bildnis der Frau im blauen Kleid schön im ganzen und mit dem Saitenspiel (timpano)« vollenden, damit man danach beurteilen könne, wie die andern werden würden (Dok. XXVIII).

Gewiß ist hier bereits auf die Bildnisse angespielt, die das herzogliche Paar jetzt endlich bei Tizian bestellte. Von Francesco Maria hatte der Maler, wie er es bei fürstlichen Personen gewohnt gewesen sein wird, eine Skizze rasch entworfen[1]), und Panzer und Helm sich in sein Atelier kommen lassen, um in Ruhe danach arbeiten zu können. Diese Waffen verlangte der Herzog im Juli 1536 zurück (Dok. XXX). Wenig später war bereits ein Sonett Aretinos auf das Bildnis verbreitet.[2])

Einige Monate danach saß Leonora Gonzaga Tizian während eines längern Aufenthalts in Venedig, der im September 1536 begann. Bis zur Vollendung der Bilder ging dann doch noch mehr als ein Jahr vorbei. Im April 1538 waren sie in Pesaro angelangt. In wie vollkommener Weise sie die Züge der Besteller wiedergaben, darüber gibt uns das anmutige Billet eines der Vertrauten des Hofes, des Gesandten am römischen Hof, Giovanmaria della Porta, Aufschluß (Dok. XXXII).

Damit ist die erste Phase der Beziehungen Tizians zum Hof von Urbino abgeschlossen. Denn dem Haupt seines Gönners Francesco Maria drohte Unheil, eben da er glauben durfte, den Gipfel seines Ruhmes unmittelbar vor sich zu haben. Das Vertrauen der gegen die Türken verbündeten Mächte legte in seine Hände die Ausführung der geplanten Unternehmung. Größe weckt Neid: das mußte Francesco Maria nun erfahren.

Er war im Begriff, noch einmal seinen Staat aufzusuchen; Tizian sollte ihn nach Pesaro begleiten, damit er den Bau der Imperiale, des Herzogs und der Herzogin Lieblingsschöpfung, besichtige.[3]) Da erkrankte Francesco Maria plötzlich und unter seltsamen Begleiterscheinungen. Noch war es möglich, ihn zu überführen; aber er kam nach Pesaro nur, um dort zu sterben (21. Oktober 1538). Daß er den Folgen einer Vergiftung erlegen ist, deren Anstifter Luis Gonzaga und Cesare Fregoso waren, scheint nach zahlreichen Zeugnissen kaum mehr zweifelhaft zu sein.

In Francesco Maria verlor Tizian einen seiner edelsten und gütigsten Gönner, dessen Kunstliebe echt und aufrichtig war und sich in dem Umfange betätigte, als die verantwortliche Stellung im Dienste Venedigs es ihm gestattet hat. In dem ältesten Sohne des Herzogs, Guidobaldo II., fand sich für den Maler voller Ersatz.

Mit dem jungen Fürsten hatte Tizian bereits seit einiger Zeit in direkten Beziehungen gestanden. Im März 1538 sandte Guidobaldo, damals noch Herzog von Camerino, einen Boten nach Venedig mit der Weisung, nicht von dort ohne die zwei

---

[1]) Vielleicht das Blatt, das Morelli besaß? Siehe: Collezione di 40 disegni della Raccolta G. Morelli, publiziert von Frizzoni (Mailand 1886), Tav. XXVII.

[2]) Lettere a P. Aretino II, 186 (Ausgabe Bologna 1873).

[3]) Siehe P. Egidi, La morte di Francesco Maria I della Rovere. Fanfulla della Domenica 23. März 1902. Braghirolli, Tiziano alla Corte dei Gonzaga di Mantova (Mantova 1881) p. 35/36.

Bilder von Tizian, nämlich sein (des Herzogs) Bildnis und die »nackte Frau«, abzureisen (Dok. XXXI). Der Gesandte sollte sich bei der Herzogin — Leonora, Guidobaldos Mutter — verwenden, daß sie wenigstens die Unkosten für die Rahmen auslegen möchte. Die eigenen Geldmittel des Fürsten waren knapp; aber so sehr lag ihm daran, das eine Bild, das noch in des Malers Händen zurückgeblieben war, zu besitzen, daß er schrieb, er würde, ginge es nicht anders, dafür etwas aus seinem Besitz verpfänden (Dok. XXXIII).

Bald nach seiner Thronbesteigung bestellte Guidobaldo drei Bilder bei Tizian, Porträte des Kaisers, des französischen Königs und des türkischen Großherrn, wie solche Tizian in jener Zeit des öfteren hat für höfische Porträtsammlungen wiederholen müssen (Dok. XXXVII).

Danach ist in der Korrespondenz eine größere Pause. Die Finanzlage des Herzogs war ungünstig; schon bei den letzten Arbeiten Tizians hatte die Zahlung Schwierigkeiten gemacht. Trotzdem scheint eine gewisse Verbindung aufrecht erhalten worden zu sein, wie wir denn von einem verschollenen Briefe Guidobaldos an Tizian Kunde haben.[1])

Um die Mitte der vierziger Jahre hatte dann der Herzog den Wunsch, sich selbst und seine Gemahlin, Giulia Varana (aus dem Hause der Herzöge von Camerino), von Tizian porträtieren zu lassen, um damit gewissermaßen die Gegenstücke zu den Bildnissen seiner Eltern zu erhalten. Guidobaldo selbst ist in jenen Jahren sehr häufig im Venezianischen, wohin ihn immer wieder die Inspektion der Festungen führte; gewiß hat Tizian irgend einmal die Gelegenheit gefunden, von ihm eine Skizze zu machen. Im März 1545 schrieb Aretino an den Herzog, Tizian habe seinem Porträt so sehr den Geist des Lebens verliehen, daß »im selben Augenblick, wo andere Sie in Vicenza vor Augen haben, wir Sie hier in Venedig sehen«.[2]) Und im Oktober des gleichen Jahres erging an die Herzogin einer der bei ihm üblichen schmeichlerischen Briefe: nach der Schilderung ihres Gemahls habe Tizian ihr Bildnis so ähnlich gemalt, als ob sie selbst ihm gesessen habe.[3]) In der Tat scheint es, daß Tizian die Fürstin nicht von Angesicht kannte, als er es unternahm, ihr Porträt anzufertigen — ein übrigens in seiner Laufbahn nicht ganz seltener Fall —; nur wird ihm ein gemaltes Abbild ihrer Züge ein besserer Führer gewesen sein, als die Worte des liebevollen Gatten.

Unmittelbar danach aber bot die Durchreise Tizians durch Pesaro, als er auf dem Weg zu Papst Paul III. nach Rom war, gewiß die, wenn auch flüchtige Gelegenheit, Herzogin Giulia zu sehen. Aus Aretinos Briefen weiß man, mit wie ausgesuchter Höflichkeit der Herzog Tizian damals in seinem Staat aufgenommen hat.[4])

Tizians römischer Aufenthalt verzögerte die Ablieferung der Bildnisse[5]), und die Herzogin erkundigte sich im November 1546 ziemlich ungeduldig nach dem Stand der Dinge. Um diese Zeit erwartete man Tizians erneuten Besuch in Pesaro, denn es war damals fast sicher, daß er wieder nach Rom, auf die Einladung der Farnesen hin, gehen würde. Unter diesem Vorwand lehnte Herzogin Leonora die Sendung ihres

[1]) Liruti, Notizie delle vite et opere scritte da' letterati del Friuli. Venedig 1762. T. II p. 288. Der Brief war datiert: Fossombrone, 15. September 1544.

[2]) Lettere di P. Aretino III, 114 (in der Pariser Ausgabe von 1609).

[3]) A. a. O. III, 198.

[4]) A. a. O. III, 217.

[5]) Vasari VII, 448 scheint anzunehmen, daß Tizian auf der Rückreise von Rom nach Venedig sich bei dem Herzog aufgehalten habe; davon wissen wir nichts.

Christusbildes, von dem Tizian eine Wiederholung für den Papst zu machen wünschte, ab, denn sie fürchtete, ihr Eigentum möchte beschädigt oder gar ausgetauscht werden (Dok. XLIII—XLV).

Indessen verblieb Tizian in Venedig, lieferte aber die urbinatischen Porträte nicht ab. Noch im Februar 1547 wurde ihm ein Rock der Herzogin von roter Farbe gesandt, wie er es erbeten hatte (Dok. XLVI).

Danach ist von den Bildnissen nicht wieder die Rede. Denn wenige Tage nach jener Sendung starb die Herzogin am Fieber, und noch waren kaum ein paar Wochen ins Land gegangen, als die Unterhandlungen wegen einer Wiedervermählung Guidobaldos begannen, die schließlich zu seiner Verbindung mit Vittoria Farnese, Pauls III. Enkelin, geführt haben. Es mag von Urbino aus daher nicht mehr allzu dringend die Ablieferung der Bildnisse betrieben worden sein.

Anfangs 1548 verwendete sich Guidobaldo bei seinem Schwager, dem Kardinal Farnese, im Interesse Tizians (wegen eines Benefiziums für dessen Sohn).[1] Danach eine Pause von mehreren Jahren. Tizian reist zweimal an den Hof des Kaisers; das Haus Habsburg okkupiert seine Arbeitskraft fast völlig. Erst um 1552 ist wieder von Porträten die Rede (Dok. L), zu flüchtig, um zu sagen, ob es sich um jene älteren Bilder, ob um neue Arbeiten handelt. Ein uns nicht bekannter Schüler Tizians, geborener Urbinat, wird in einem dieser Briefe genannt (Dok. LII). Immerhin hat es an gelegentlichen Aufträgen auch in diesen Jahren nicht gefehlt.

Gegen das Ende der fünfziger Jahre, es scheint 1558, trat in der Person des Botschafters in Venedig ein Wechsel ein. Giangiacomo Leonardi, der mit Tizian in intimen Beziehungen gestanden hatte (Dok. LIII), verließ seinen Posten und erhielt in der Person des Giovan Francesco Agatone einen Nachfolger. Der neue Vertreter des Herzogs hat für Tizian, mit dem er vielfach im Auftrag seines Herrn zu unterhandeln hatte, nur geringes Wohlwollen gehabt. Freilich das gleiche, worüber er sich immer beschwert, findet sich in fast allen Korrespondenzen jener Zeit, die Tizians Person angehen: seine Habsucht, die, in des Künstlers Wesen schon frühzeitig nachweisbar, mit dem hohen Alter nahezu unerträglich wurde. Die letzten urbinatischen Korrespondenzen variieren dieses Thema immer wieder, bis zur Ermüdung.

Tizian hatte seit 1564 von Guidobaldo Bestellungen auf Bilder erhalten (Dok. LV ff.). Leider sind die Bemerkungen darüber in den Briefen nicht immer so deutlich, um genau anzugeben, welche Gegenstände darin behandelt waren. Nur ein Madonnenbild für Mantua (Dok. LV) und ein Christus und die Madonna — offenbar Gegenstücke von Christus als Schmerzensmann und der Mater dolorosa, wie sie, für Karl V. gemalt, noch in Madrid erhalten sind — werden genannt (Dok. LXV). Nebenher erfährt man, daß Tizian in seiner Eigenschaft als Holzhändler mit dem Architekten des Herzogs, Filippo Terzo, Abschlüsse gemacht hatte (Dok. LV und LXV).

Und nochmals, zu Beginn der siebziger Jahre, hat Guidobaldo ein Bild bei dem greisen Maler in Auftrag gegeben (Dok. LXXXVII ff.); dieser, seiner Jahre ungeachtet, arbeitete mit großem Eifer daran, so daß es nach allgemeinem Urteil sehr schön ausfiel. Er war damals eben mit der Allegorie auf die Schlacht von Lepanto beschäftigt, an welcher Agatone ihn bei einem Besuch im Atelier arbeiten sah. So groß war Tizians Anhänglichkeit an den alten Gönner, daß er sich bereit erklärte, falls es nötig wäre, sogar nach Pesaro zum Herzog zu kommen.

---

[1]) Siehe Ronchini, Delle relazioni di Tiziano coi Farnesi (Modena 1864) p. 10. Aretino, Lettere IV, p. 146v.

Damit gehen die Beziehungen, die mehr als vierzig Jahre überdauert haben, zu Ende. Am 28. September 1574 starb Herzog Guidobaldo II. Sein junger Nachfolger Francesco Maria II. hat nicht mehr die Gelegenheit gefunden, dem Maler seines Großvaters und Vaters nahezutreten, und den Bildnissen seiner Vorfahren von Tizians Hand hat er das eigene von seinem bevorzugten Maler, Federigo Baroccio, angereiht.

* * *

Nicht alle Bilder, die Tizian für die Rovere gemalt hat, lassen sich in den Korrespondenzen des Fürstenhauses nachweisen. Umgekehrt sind nicht alle jene Werke, von denen in den urbinatischen Papieren gesprochen wird, gegenwärtig bekannt. Von den Schicksalen der Bilder, soweit sie sich verfolgen lassen, soll im folgenden einiges mitgeteilt werden.

Die Sammlungen der Rovere, in den verschiedenen Schlössern aufbewahrt, blieben bis zum Tode Francesco Marias II. unvermindert zusammen. Ältere Inventare sind zur Zeit nicht bekannt; das früheste stammt aus dem Jahre 1623.[1]) Unmittelbar nach dem Hinscheiden des letzten Herzogs wurde im Interesse seiner Enkelin und Erbin Vittoria della Rovere — Tochter des jung verstorbenen Prinzen Federigo und der Claudia dei Medici — der ganze Nachlaß aufgezeichnet.[2]) Leider sind die Notizen über die Bilder meist summarisch, und Künstlernamen fehlen fast ganz; dadurch wird die Identifizierung sehr erschwert, ja fast unmöglich gemacht. Ein gewisser Teil, vorwiegend Kleidungsstücke und Mobiliar, wurde verkauft, das Wertvollste, darunter die besten Bilder, für den Transport nach Florenz bestimmt. Es gibt noch das genaue Inhaltsverzeichnis der 268 Kisten, die fortgesandt wurden; hier findet man in der Hauptsache dieselben Gemälde, wie in der seit langer Zeit veröffentlichten »Nota de' quadri buoni che erano in Guardaroba d' Urbino«.[3]) Die Mehrzahl der Beschreibungen genügt, um die Werke danach wiederzuerkennen.

Vittoria della Rovere, Großherzogin von Toskana, bewies, man weiß nicht, ob Kunstgeschmack oder Familiensinn, indem sie sich mit den ererbten Bildern umgab. In dem Bericht über die Revision der Guardaroba, die in ihrem Auftrag durch Battista Venturi 1654—1656 vorgenommen wurde[4]), sind 78 Bilder — die Mehrzahl aus Roverebesitz stammend — aufgeführt, aber zu kurz bezeichnet, um immer den Zusammenhang mit Bekanntem herstellen zu können.

In dem durch sorgfältige Beschreibung ausgezeichneten Inventar, das nach ihrem Tode aufgenommen wurde (1693)[5]), findet man die besten Stücke aus Urbino wieder. Vittoria vererbte im ganzen fünfunddreißig Bilder — fast alle hervorragenden Stücke — ihrem jüngeren Sohn, dem Kardinal Francesco Maria de' Medici, mit der Weisung, daß sie nach dessen Tod wieder an das Haupt der Familie zurückfallen sollten.[6]) Das

[1]) In der Bibliothek zu Pesaro. Siehe Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino Vol. III p. 440, App. XIV.

[2]) Urbino Cl. II, Div. A, F.a III.

[3]) Am bequemsten bei Gotti, Le gallerie di Firenze (Florenz 1872) p. 333.

[4]) Es ist das von Dennistoun als Venturi-Inventar bezeichnete Stück. Jetzt Staatsarchiv, Guardaroba Nr. 674.

[5]) Guardaroba Nr. 980, Quaderno 89. Ein anderes Inventar ihres Kunstbesitzes von 1663 im Archivio Mediceo F.a 6263.

[6]) »All' istesso Sr. Principe Francesco Maria lascio per ragione di prelegato tutte le Pitture che si retroueranno alla mia morte con obbligo però che morendo detto Sr. Principe Francesco Maria senza figliuoli tutte le dette Pitture siano et esser deuino del Ser.mo Gran Duca Cosimo, suoi figlioli et descendenti.« Urbino Cl. III, F.a XXXI, c. 259.

ist geschehen, und so findet man, was die Rovere in drei Generationen zusammengebracht haben, bis zur Gegenwart in den Florentiner Sammlungen.

Freilich nicht lückenlos. Manches ist direkt verschollen, anderes nicht bestimmt zu erweisen, weil die Inventare uns im Stich lassen.

Verfolgen wir nun, was von den Bildern Tizians aus Inventaren klar zu stellen ist, chronologisch die Reihenfolge bewahrend, in der sie, nach den Dokumenten, entstanden sind.

1532/33. »Geburt Christi.« Wahrscheinlich die »natività«, in tavola; Nr. 44 der Lista de' quadri buoni. In der Liste der für Florenz verpackten Bilder als »di Tiziano o Raffaelle«. Ob identisch mit der »Anbetung der Hirten«, in der Galerie Pitti (Nr. 423), deren Komposition gewiß nicht schlecht in diese Zeit passen würde? Dieses Bild ist in Florenz bestimmt nachweisbar im Jahre 1691 (Guardaroba 992).

1532—1534. »Hannibal.« Lista de' quadri buoni Nr. 12: »in tela. Ritratto d'Annibale cartaginese, di Tiziano«. Nicht im Verzeichnis der verpackten Bilder. Wahrscheinlich Nr. 45 des Venturi-Inventars: »Vn quadro in tela di un huomo armato con morione e scudo. Copia da Tizziano«. Verschollen. — Dagegen im Pitti-Inventar von 1687 (Guardaroba 932): »Ritratto di Annibal Cartaginense più che mezza figura con morione in testa, e spada in mano, di mano di Giulio romano« (aus Kardinal Leopoldos Besitz).

1532—1534. »Christus.« Für die Herzogin Leonora gemalt. Lista Nr. 6: Vn Salvatore. Muß ein kleineres Bild sein, da es zusammen mit vier anderen Bildern in Kiste 81 nach Florenz ging. Im Nachlaßinventar der Großherzogin Vittoria als Nr. 18: »Vn quadro in tauola alto B.ª 1²/₅, largo B.ª 1 scarso, dipintoui un saluadore in profilo, alquale si uede la mano destra, di mano di Tiziano«. Danach unzweifelhaft das Profilbild im Palazzo Pitti Nr. 228, das seinem Stil nach in diese Zeit gehört.

1536. »Die Auferstehung.« Es ist ganz ungewiß, ob das Bild je für den Herzog ausgeführt wurde. Nicht das Bild, das sich noch in Urbino befindet, und welches für die Corpus-Domini-Bruderschaft 1542—1544 entstand.[1]) In Florentiner Inventaren ein als Tizian bezeichnetes Bild dieses Gegenstandes zuerst 1691 (Guardaroba F.ª 991); es hängt jetzt in der Pitti-Galerie Nr. 264 und ist dem Tintoretto zugeschrieben.

1536. »Dame im blauen Kleid.« Man würde hierin ohne jeden Zweifel die »Bella« erkennen müssen, ohne die Bemerkung in jenem Schreiben »che la finisca bella circa il Tutto et con il Timpano«. Der Sinn der letzteren Worte, die man doch wohl nur auf ein Instrument beziehen kann, ist nicht völlig klar. Vielleicht wurde das Timpano fortgelassen? Das Datum paßt so vorzüglich zu dem Stil der Bella, daß ich diese Notiz doch eben auf dieses Bild beziehen möchte. In der Lista Nr. 45: »Ritratto della suddetta Donna nuda, ma vestita più di mezza figura«. Gewiß Nr. 1 des Inventars der Vittoria: »Vn quadro in tela alto B.ª 1⁷/ₓ largo B.ª 1³/ₓ dipintoui una Principessa giouane con mane, collana al collo, e maniche paonazze trinciate di mano di Tiziano«.

1536—1538. Bildnisse des Francesco Maria und der Eleonora von Urbino. Lista Nr. 5 (46) und 11. Hier wie in dem Verzeichnis der verpackten Bilder sind seltsamerweise zwei Porträte des Francesco Maria von Tizian aufgeführt[2]), während man nur von einem solchen Porträt weiß. Es gab übrigens in den urbinatischen Sammlungen zahlreiche Bildnisse des Fürsten, darunter eins »armato, con un cane« (Urbino-Inventar

[1]) Siehe Repertorium Bd. XXV, p. 443.

[2]) Bei Gotti lautet die Angabe Nr. 46 nur »Ritratto del Duca Francesco I.«. In der von mir kollationierten Abschrift steht auch der Name »Maria« dabei.

von 1631, Nr. 345). Im Nachlaß der Vittoria Nr. 15 und 17, mit dem Zusatz »si crede della Ser.ª Casa della Rovere«. So schnell waren die Namen der Dargestellten vergessen. Jetzt Uffizien Nr. 599 und 605.

1538. Porträt des Prinzen Guidobaldo. In der Lista Nr. 19. Merkwürdig ist, daß es sich nicht im Besitz der Vittoria mit Sicherheit nachweisen läßt.[1]) Die Vermutung sei ausgesprochen, daß der sogenannte Engländer im Palazzo Pitti — Nr. 92 — Guidobaldo darstellt.

1538. Bild einer nackten Frau. Lista Nr. 7: »Quadro grande, con una Donna nuda a giacere.« Ebenso im Verzeichnis der verpackten Bilder; es ging zusammen mit der Sant' Agata Sebastianos ab. Von Vittoria wurde das Bild, inzwischen als »Venus« bezeichnet, in die Villa Poggio Imperiale überführt, und ist im Inventar von 1654/55 genau beschrieben (Guardaroba F.ª 657). Uffizien Nr. 1117.[2])

1539. »Christus.« Erwähnt in einem Brief der Leonore. Es ist nichts Genaueres darüber festzustellen.

1539. »Bildnisse Karls V., Franz I. und Solimans.« Von Vasari (VII, 444) in der Guardaroba von Urbino beschrieben. Ebenso erscheinen diese Porträte (doch ohne Angabe des Künstlers) im Inventar nach dem Tode des letzten Rovere, 1631: Carlo V con una Cattenina al Collo con il Tosone (Nr. 16) und ein zweites (quadro grande), wo der Kaiser bewaffnet dargestellt war (Nr. 325), Franz I.: »con beretta in capo all' antica con la piuma bianca« (Nr. 23), also wohl Replik des Pariser Bildes, und »ritratto di Selim 2.º Imperatore de Turchi« (Nr. 341). Sie scheinen nicht nach Florenz überführt worden zu sein.

1546/47. »Bildnisse des Herzogspaares oder vielleicht nur der Herzogin Giulia Varana« (Dok. XLIII »i nostri ritratti«, Dok. XLV »del ritratto«). Die einzige Inventarnotiz, die sich auf letzteres Bild zu beziehen scheint, ist im großen Urbino-Inventar von 1631: Nr. 323. Quadro uno in tela sopra tauola con il ritratto della Duchessa Giulia Varana.[3]) Ein Bildnis einer Unbekannten, offenbar fürstlichen Ranges, von Tizians Hand hängt in einem der Säle des Appartamento reale im Palazzo Pitti, als »Tintoretto, Porträt der Katharina Medici« (beide Angaben falsch). Daß dieses Bild die Herzogin Giulia darstellt, ist wahrscheinlich, weil es erstens stilistisch in die vierziger Jahre gehört, weil es ferner sichtlich, in der Anordnung, das ältere Porträt der Herzogin Leonora nachahmt, und weil es im Höhenmaß mit den Bildnissen in den Uffizien und mit dem »Engländer« im Pitti genau übereinstimmt. Es ist nicht ganz vollendet; das Gesicht ist überarbeitet.[4])

1552. »Bildnis Herzog Guidobaldos.« Vielleicht dasjenige Bild jetzt erst vollendet, welches etwa sieben Jahre zuvor begonnen wurde?

1552. »Christus«, von Guidobaldo bestellt. Nichts Weiteres festzustellen.

1559. »Porträt Philipps II.« Ein Bildnis des Königs war in der Tat in der urbinatischen Porträtsammlung; doch ist keine Angabe dabei, daß es von Tizian war. Das Bild im Pitti (Nr. 200) ist gewiß dasjenige, welches Tizian für Herzog Cosimo gemalt hat (Vasari VII, 450).

---

[1]) Allerdings nach Dennistoun a. a. O. im Venturi-Inventar. Dort fand ich nur: un huomo in abito all' antica.

[2]) Das zweite Venusbild Tizians in der Tribuna, mit dem Amor, Nr. 1108, ist nie im Rovere-Besitz gewesen.

[3]) Im Venturi-Inventar findet sich (doch ohne Tizians Namen): »Quadro in tela a 1 7/8, l. 1 2/3, dipintoui una Donna all' antica: Dicono sia una di casa Varana.«

[4]) Abbildung: Titian, London, Duckworth & Co., 1904, p. 99 und 100.

1564. »Madonna«, als Geschenk für Mantua bestimmt. Aus dem Mantuaner Inventar von 1627 (d' Arco II, 153 ff.) nicht zu erkennen.

1564/66. »Christus und Madonna.« Aller Wahrscheinlichkeit nach das erstere in der Lista Nr. 22 »L' Ecce Homo, di Tiziano«. Offenbar ein kleineres Bild, in einer Kiste mit dem obenerwähnten Christus als Salvator mundi und anderen nach Florenz gesandt. Im Inventar der Vittoria Nr. 16: »Un quadro in tela alto B.^{a} $1^1/_4$, largo s. 19, dipintoui un Ecce Homo, con mane legate, e canna, coronato di Spine, di mano di Tiziano«. Danach muß das Bild demjenigen in Chantilly geglichen haben.[1]) Nicht nachweisbar. Ebenso ist die Madonna verschollen, die im Inventar von 1691 (Guardaroba Nr. 991) beschrieben wird: »Un quadro in tela alto B.^{a} $1^1/_8$, largo B.^{a} $^7/_8$, dipintoui di mano di Tiziano la Madonna Sant.^{ma} fino a mezzo in profilo tutta uestita di rosso e panno bianco in capo che li fa anco soggolo, con mani giunte in Croce, in atto di mirare in terra«. Die Mater dolorosa in den Uffizien (Nr. 1524) ist als Schenkung kürzlich in die Sammlung gelangt.

1566/67. »Madonna.« Vielleicht dasselbe Bild wie das letzterwähnte.

Von den Bildern, die sonst in den Korrespondenzen erwähnt werden, ist der Gegenstand nicht zu erkennen, daher eine Identifizierung ausgeschlossen.

Es sind aus urbinatischem Besitz andrerseits Bilder nach Florenz gelangt, die sich bisher in den Urkunden nicht haben nachweisen lassen. Auch über diese mögen hier einige Nachweise folgen.

HEILIGENBILDER

Madonna mit Kind, Joseph und Anna, Lista Nr. 29: »grande in tavola«. Gewiß die »Madonna grande, di mano di Titiano«, in Kiste Nr. 211 allein verpackt. Im Inventar der Vittoria Nr. 33: »Un quadro in tauola alto B.^{a} $3^1/_4$, largo B.^{a} $2^3/_5$, dipintoui una Madonna con nostro Signore pargoletto, S. Anna e S. Giuseppe et a piè della Madonna una pernice, di mano di Tiziano.« Nicht nachweisbar.

Madonna mit Kind und zwei anbetenden Engeln. Lista Nr. 34 »in tavola. Quem genuit adoravit«. In dem Verzeichnis der nach Florenz gesandten Bilder »Quadro di una Madonna con due Angeli di Titiano quem genuit adorauit in tauola«. Es war unter den Bildern der Vittoria, Nr. 14: »Un quadro in tauola alto B.^{a} $1^3/_{20}$, largo B.^{a} 1 s. 8, dipintoui una Madonna con Nostro Signor bambino sulle ginocchia in atto d' adorarla, con due angioli, mano di Tiziano.« Nicht nachweisbar. Wohl aber ist im Pitti ein Bild mit genau der gleichen Darstellung vorhanden (Nr. 483), möglicherweise die Kopie Baroccios, die als Nr. 38 in der Lista aufgeführt ist. Zufällig ist ein Brief Baroccios erhalten, aus dem hervorgeht, daß er ein Madonnenbild Tizians kopiert hatte (s. das Dokument im Anhang). Auch von sonstigen Kopien ist Nachricht erhalten; unter den Ausgaben Francesco Marias II. findet sich April 1599 eingetragen: »A Ventura Pittor per la Madonna con gli angeli di Titiano ricopiata da lui 46 ducati« (Cl. III, F.^{a} XXIII, c. 194 und 404).[2])

Madonna della misericordia. Lista Nr. 26. Im Verzeichnis der für Florenz bestimmten Bilder mit der Bemerkung »dicono sia di Titiano, ma io non lo credo«. Gewiß das Bild im Pitti Nr. 484, dem Marco di Tiziano zugeschrieben; interessant, weil, vom Mantel der Madonna beschützt, Tizian mit den Seinigen dargestellt ist. Dies

[1]) Klassiker der Kunst. III. Tizian (Stuttgart 1904), S. 96.

[2]) In der Tat findet sich die Komposition zu wiederholten Malen, mit der Variante, daß Giovannino an die Stelle eines Engels getreten ist, so Galleria Borghese Nr. 146, Venedig Akademie Nr. 56.

hat schon Dennistoun (a. a. O. Nr. 13) erkannt, bei dem sich die Angabe findet, das Bild stamme nach dem Pesaro-Inventar aus der Imperiale.

Madonna mit dem Täufer und Elisabeth. Lista Nr. 37: »in tela .... in grande, copiato da un originale di Tiziano, et non si sa di chi sia« (so in den urbinatischen Papieren, etwas abweichend von dem Text bei Gotti). Nicht nachweisbar.

Magdalena. Von Vasari besonders bewundert (VII, 444). Lista Nr. 14. Inventar der Vittoria Nr. 6: »Vn quadro in tauola alto B.a $1^9/_{20}$, largo B.a $1^2/_6$, dipintoui Santa Maria Maddalena con capelli biondi sparsi, e con mano al petto di mano di Tiziano.« Pitti Nr. 67.

Judith. Lista Nr. 20: »in tela, si crede sia di mano di Tiziano o di Palma vecchio«. Dann nie wieder unter dem Namen einer dieser beiden Maler erwähnt. Dagegen erscheint im Venturi-Inventar Nr. 50 eine Judith von Pordenone; ausdrücklich als auf Holz gemalt bezeichnet. Vielleicht das Bild von Palma vecchio, Uffizien Nr. 619?

BILDNISSE

Papst Sixtus IV. Von Vasari in Urbino gesehen. Lista Nr. 41: d' incerto autore. Unter derselben Bezeichnung nach Florenz gesandt. Gewiß das Profilbild in den Uffizien, das seit kurzem wieder ausgestellt ist. Aus Tizians Werkstatt und vermutlich in Rom frei nach Melozzos Bild in der vatikanischen Bibliothek für Guidobaldo gemalt.

Papst Julius II. Das Bildnis dieses Papstes von Tizians Hand wird ebenfalls von Vasari als in Urbino befindlich erwähnt. Nicht in der Lista, dagegen im Verzeichnis der verpackten Bilder: »Un ritratto di Giulio 2.o della Rouere uiene da Raffaelle, copiato da Titiano, dalla Guardarobba d' Urbino.« Aus den letzten Worten wird die Identität dieses und des von Vasari genannten Bildes offenkundig. In einem Inventar von 1691 (Guardaroba 992): »Vn Quadro in tauola alto B.a $1^3/_4$, largo B.a $1^1/_3$, dipintoui di mano dicesi di Tiziano Papa Giulio secondo della Rouere fino al ginochio, a sedere sur una seggiola con pezzuola nella mano destra e sinistra appoggiata ad un bracciolo.« Ohne Zweifel Pitti Nr. 79, dessen venezianischer Charakter lange erkannt ist. Das Bild ist gewiß unter Tizians Augen entstanden, wie die Mache des Beiwerks beweist, vielleicht sogar mit seiner Beihilfe: wohl 1545/46 in Rom nach dem Original, das damals in Santa Maria del Popolo hing.

Papst Paul III. Ebenfalls bei Vasari; in der Lista und im Verzeichnis »d' incerto autore«. Pitti Nr. 326, irrig früher dem Paris Bordone zugeschrieben. Schöne Werkstattwiederholung des Bildes in Neapel.

Kardinal von Lothringen. Von Vasari erwähnt. In der Tat im Urbino-Inventar von 1631 als Nr. 389 (ohne Autornamen) aufgeführt. Tizian hatte 1539 das Bild des Kardinals gemalt (Lettere a P. Aretino III, 107). Nicht nachzuweisen.

Alfonso d' Este, Herzog von Ferrara. Inventar von 1631, Nr. 346: »Quadro .... con il Ritratto del Duca di Ferrara armato che tien la man destra appoggiata sopra un pezzo di Artiglieria.« Pitti Nr. 311: Kopie des späteren Exemplars des berühmten Porträts, das Tizian für Ercole II. 1536 vollendete, wohl aus der Werkstatt der Dossi.[1])

Vasari erwähnt noch »due teste di femmina molto vaghe«: eine Angabe, die zu unbestimmt ist, um auch nur eine Vermutung über die Bilder zu äußern.

[1]) 1554 erbat sich Herzog Guidobaldo Kopie eines Porträts des Ercole d' Este aus; im Interesse seiner Porträtsammlung ist wohl auch obiges Bild entstanden (s. Campori, Tiziano e gli Estensi p. 32). Vgl. Justis Aufsatz in diesem Jahrbuch Bd. XV S. 70.

Damit ist die Liste der Schöpfungen Tizians, die sich bestimmt auf Bestellungen der Roverefürsten zurückführen lassen, annähernd vollständig behandelt.[1] Wie immer, ergibt sich eine lange, schmerzlich zu empfindende Reihe Vermißter, und nur die Hoffnung, aus wenig zugänglichen Depoträumen könnte auch in der Zukunft Verschollenes wieder zutage treten, mag vorübergehend das Bild weniger trüb erscheinen lassen.

DOKUMENTE[2]

I. 1530, 18. März.

Leonardi an Francesco Maria. Venedig.

Lo oratore de mantua in publico molto biasma la maesta cesarea calumniandola de estrema auiritia (!) e che lo ill^{mo} suo conduse il titiano per far ritrar sua maestà la quale li fece donar un Δ [ducato] et che il prefato Illmo per honor suo li dono 150 Δ.

Fa. 221 (Copialettere) a c. 708.

Der »Oratore de mantua« ist Benedetto Agnello. Es ist leider nicht möglich, genau den Termin dieser Reise festzustellen. Anfang März ist der Mantuaner Markgraf nicht in Bologna gewesen, wie aus Sanuto, Diarii, Bd. LIII, und der Cronaca del soggiorno di Carlo V in Bologna, herausgegeben von G. Romano (Mailand 1892), sich unzweifelhaft ergibt. Ist der Dankbrief Tizians an den Marchese für ein nicht näher bezeichnetes Geschenk (Crowe und Cavalcaselle Bd. I, Dok. XIV) auf oben erwähnte Geldanweisung zu beziehen?

*II. 1532, 7. Juli.

Leonardi an Francesco Maria. Venedig.

Procuro che il tiziano seguiti lopera che ha promisso et per essere persona che lauora asi mitoni (?) non ha ancor fato altro che il quadro. hozi li ho mandato a mostrare per sebastiano serli la testa del cristo che mi dette la Illustrissima per intender da lui quanto deliberara de farle.

Fa. 221 (Copialettere) c. 883.

Publiziert von E. Viani, L' avvelenamento di Francesco Maria I (Mantova 1902) p. 7, Anm. 2.

*III. 1532, 9. Juli.

Leonardi an Francesco Maria. Venedig.

Sebastiano Serli mi dice chel Ticiano ha dato gran principio alo Anibale et che di curto sera finito, dicendomi che nela sculptura ha trouato che al brazo destro ui e uno scuto, il quale pensa il ticiano sii stato fato dal sculptore per minor faticha per non hauerli a far copitamente il brazo et quella parte tutta, concludendo che alui parea chel scudo fosse mal posto et che fazendossi cussi non fosse per reuscir et che opinione sua era di conpir integramente la parte sinistra como la destra et farli il brazo sinistro apogiato sopra la spada con un bastone di capitano nela man dritta, a la opinione del qualle non ho replicato altramente, ne li diro altro, se altro non ho da uostra ex^{tia}. finito questo pre-

[1]) Einiges hat Dennistoun a. a. O. aus dem Venturi-Inventar; mit den kurzen Angaben ist aber nichts anzufangen.

[2]) Die bereits irgendwo gedruckten Dokumente sind durch einen * kenntlich gemacht. Sämtliche mitgeteilten Stücke gehören der Classe I Divisione G der Carte d' Urbino an.

tende seguitar la natiuita et poi far il Christo della Illustrissima. ho uoluto destramente tastar che premio uorebe per quadro fazendolo ad altra persona, che a uostra ex[tia]; trouo che della natiuita era patuito di darla al datario per scudi 100 in efecto essendo lhomo che e si fa di queste cose sue pagar in grosso; e uero che nel particular di uostra ex[tia] non si lassa intender et ha detto uolerli donar questo Anibale. atendaro solicitandolo comodamente, perche cussi uole la sua natura.

Fa. 221 (Copialettere) c. 887.

Publiziert von Viani a. a. O.

Der Datario ist wohl der päpstliche Legat in Venedig, Altobello Averoldo, für den Tizian das Altarwerk in Brescia gearbeitet hat.

IV. 1532, 15. September.

Leonardi an Francesco Maria. Venedig.

Del quadro della natiuita che in giorni quindici si hauera delli giponi (?) li mandaria per Antenore mio fratello ....

Fa. 221 (Copialettere) c. 940.

V. 1532, 5. Oktober.

Francesco Maria an Leonardi. Mantua.

Ce piace che il Titiano lauori, et piu ci piacera che solliciti de fornire, et con laltre cose, Il christo che deue fare per la S[ra] Duchessa. Pero gli ne direte de tutto, et hauete fatto bene adarli quelli dinari.

Fa. 232 c. 428 v.

VI. 1532, 8. Oktober.

Francesco Maria an Leonardi. Mantua.

.... et se fusse finito l' horologgio che faceua fornire il Titiano, lo mandarete similmente.

Fa. 232 c. 432.

VII. 1533, 6. April.

Francesco Maria an Leonardi. Mantua.

A quel quadro che faceua il Titiano ne par che mancaua poco per esser fornito, pero non essendo fornito, lo farete sollicitare, che la S[ra] Duchessa lo desidera assai per questo suo parto, pero quando si potesse hauere le piaceria molto.

Fa. 232 c. 555.

Die Entbindung der Herzogin erfolgte am 15. April.

VIII. 1533, 9. April.

Francesco Maria an Leonardi. Mantua.

Vi scriuessimo di quel' Quadro della Natiuità che fa Il Titiano, che la S[ra] Duchessa desidera potendosi hauer' per questo suo Parto. Però lo sollicitarete perche se habbia potendosi, et auisarete a che Termino sia.

Fa. 232 c. 557.

IX. 1533, 17. August.

Leonore Gonzaga an Leonardi. Fossombrone.

Solicitarete ch' il Tytiano finisca quel quadro ch' vltimamente scriuete hauerli dato a fare, insieme con li altri che per prima gli haueuate ordinato.

Fa. 235 c. 318.

X. 1533, 8. September.

Francesco Maria an Leonardi. Gubbio.

Desiderando noi veder' una uolta il fine di quelli Quadri che deue finir' Il Titiano, et quando de presenti non potesse fornir Tutti Tre, che cominciasse almanco con vno, Et perche il sollicitarnelo voi sia tanto piu efficace, gli scriuiamo l' alligata del tenor' della inclusa copia, laquale appresentareteli accompagnata da quelle parole che ve pareranno in proposito, perche veniamo vna uolta a capo di qualch' uno di detti Quadri.

Fa. 232 c. 716.

*XI. 1533, 8. September.

Francesco Maria an Tizian. Gubbio.

Copia. Amice carissime. Sapete quanto desideriamo di hauer forniti Il Christo, la Natiuità, e quello Annibale che piu uolte l' Ambasciatore nostro ve ne ha parlato, et sappiamo noi che hauete hauute delle altre occupationi assai, per lequali Judichiamo che sin' qui, non habbiate possuto far piu, di cio che hauete fatto a satisfattion' nostra. Et perche quanto piu indugiamo, tanto piu ne cresce il desiderio di hauer le dette cose, habbiamo voluto satisfarci de scriueruene, et pregarui si come ve preghiamo che quanto piu presto potrete, vogliati satisfarcene, et non potendo de Tutti tre li quadri insieme, cominciare al manco con vno, e quello finire acioche possiamo cominciare a godere qualche cosa de l' opera vostra, facendo poi gli altri dui de mano in mano, come potrete, che ci sara piacer' sommamente grato, come piu largamente ve dira il prefato nostro Ambasciatore; et a vostri commodi ne offeriamo paratissimi di Tutto buon' Core. Et state sano. Eugubii VIII Sept^{ris} M . D . XXXIII.

Franc.^{o} M.ª Duca d' Urbino.

Fa. 232 c. 717.

Publiziert von A. Luzio, Un pronostico satirico di P. Aretino (Bergamo 1900) p. 99.

XII. 1533, 8. Oktober.

Francesco Maria an Leonardi. Cagli.

Al Titiano darete quella memoria et sollicitatione per compimento di quanto ci deue fare, che se ricercara et ve parera.

Fa. 232 c. 745.

Die erwähnte Memoria ist leider nicht in Kopie beigegeben.

XIII. 1533, 16. Oktober.

Francesco Maria an Leonardi. Fossombrone.

Quanto al Titiano, ne piace che se gli dia dinari, come conuiene e merita, ma ancho noi vorressimo esser' una uolta compiaciuti da lui di qualche cosa, che quelle che aspettiamo secondo il scriuer vostro, ne paiono in quel Termino, che sonno state sempre da molti mesi in qua, et se col Sr Duca de Mantua anchora è longo, Quel S^{re} ha pur' qualche cosa del suo, che non habbiamo anchora alchuna noi.

Fa. 232 c. 751 v.

XIV. 1533, 21. Oktober.

Francesco Maria an Leonardi. Fossombrone.

Vi rispondessimo per laltre uostre quello che al riceuer di questa harete inteso circa Il Titiano il qual sollicitarete piu che potrete acio che una uolta

possiamo cominciar agoder qualche cosa di quelle che tanto habbiamo aspettate et desiderate da lui.

Fa. 232 c. 755.

XV. 1533, 28. Oktober.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

Ne piace grandemente hauer inteso che siamo per hauere si de curto quelli quadri dal Titiano che sommamente li desideriamo la S[ra] Duchessa et noi, pero li mandarete subbito che potrete.

Fa. 232 c. 764.

XVI. 1533, 1. November.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

Li Quadri certamente non ci potriano esser' piu piaciuti.

Fa. 232 c. 777 v.

Diese kurze Mitteilung ist nicht ganz verständlich, denn aus den folgenden Dokumenten geht hervor, daß zunächst nur ein Bild in den Besitz Francesco Marias gelangte.

XVII. 1533, 17. November.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

Circa la natiuita non ci pare che il Titiano l' apretij troppo, secondo quello scriuete, ma ne par bene che non sia da far mercato separato, ma de tutti tre i quadri insieme.

Fa. 232 c. 791.

Der Brief Leonardis, auf den hier erwidert wird, ist nicht vorhanden.

XVIII. 1533, 18. November.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

Prima che si expedissero laltre uostre non haueuamo ueduto il quadro che haueuate mandato; hora che lo habbiamo ueduto, ne restiamo satisfactissimi et nepar molto bello, et circa il pagamento diciamo quello che anco hiersera ui dicemmo, cio è che non ne par caro, ma non ne pare anco che sia da far mercato separato, ma poi di tutti insieme et che li dinari che intanto si danno al Titiano, si diano a buonconto per il tutto, et se li dico che restiamo benissimo satisfacti et seruiti con soggiongerli altre bone parole appresso.

Fa. 232 c. 793.

XIX. 1533, 23. November.

Leonardi an Francesco Maria. Venedig.

Ho riceuto questa mattina le [lettere] dell' 18 de V. Ex. et con il titiano farò, quanto la mi comette il quale mi dice hauuer finito lo Anibale et che il christo è quasi finito, et che de luno et laltro pensa satisfar V. Ex.

Fa. 221 c. 143 v.

*XX. 1533, 24. November.

Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.

.... et alla parte dello Annibale, diciamo, che noi desideriamo ch' el sia quanto piu simile al uero che si possa, et secondo la vera historia, e che in questa parte de l' occhio potrete consultar' col Titiano, e far' quello che lui risoluera sia meglio secondo il uero.

Fa. 232 c. 800 (publiziert von Luzio a. a. O.).

XXI. 1533, 27. November.
Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.
Il Quadro si hebbe, et ue ne è stato scritto.
Fa. 232 c. 803 v.

XXII. 1533, 27. November.
Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.
Dello occhio dello Annibale ve habbiamo scritto che desiderio nostro è, che se faccia secondo il vero, e che la consultiati col Titiano, e risoluiati quello che sia il meglio secondo la vera historia, Il qual' Titiano sollicitarete del quadro de dicto Annibale, e de l' altro del Christo e gli direte che questo c' ha mandato tanto ci satisfa, che piu non potressimo dire.
Fa. 232 c. 804 v.

XXIII. 1533, s. d. (Ende Dezember).
Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.
.... et haremo piacer' che portiati li Quadri e gli horloggi se potete.
Fa. 232 c. 850 v.
Leonardi hatte um die Erlaubnis gebeten, nach Pesaro kommen zu dürfen.

XXIV. 1534, 19. Februar.
Unter einem Brief des Francesco Maria von der Hand Leonardis:
.... che auti (?) .... scrisse li Quadri del titiano.
Fa. 232 c. 862.

XXV. 1534, 16. März.
Francesco Maria an Leonardi. Pesaro.
Aspettiamo con desiderio lo Annibale et il Christo.
Fa. 232 c. 889 v.

*XXVI. 1534, 23. März.
Francesco Maria an Leonardi. Fossombrone.
Habbiamo hauuto li dui Quadri, del Christo, et dello Annibale, li quali ne sonno sommamente piaciuti, et pensiamo oltre gli dinari che scriuete hauer' dati al Titiano, darli anchor' duicento scudi, Ma vogliamo prima che ragionati con qualch' uno che sappia, et che ve paia atto e bono, di quello che indicasse se conuenisse darli, hauendo rispetto non solo alle opere, ma alla persona sua, Et ce ne diati auiso, acio possiamo vedere se si conforma con noi, et risoluerci per satisfarlo, che vno de essi vol' satisfar' la S[ra] Duchessa, et laltra satisfaremo noi, Et alhora poi risponderemo alla lettera del prefato Titiano, al qual' vogliamo dar' ancho piu di quello, che fosse iuditio d' altri.
Über dem Brief von der Hand Leonardis:
Ordine di dar al titiano Δ 200 oltra glialtri.
Fa. 232 c. 892 (publiziert von Luzio a. a. O.).
Der hier erwähnte Brief Tizians ist nicht mehr vorhanden.

XXVII. 1536, 28. Januar.
Herzogin Leonore an Leonardi. Pesaro.
Hoggi habbiamo receuuta la uostra de XVII Et a quanto per essa cescriuete del Titiano, ne diciamo, che quando egli se fosse Trouato qui per Transito, come pensaua di fare, andando alla Corte di Cesare, ne sarebbe stato caro che di sua mano fosse stato fatto el Nostro ritratto, Ma il fargli instantia di uenire,

non ostante c' habbia fatto altra deliberatione, come ce scriuete, non ci pare che sia in proposito, ne ch' vn nostro retratto, non essendo perho noi la putta de hier matina, el debba comportare Et percio non ce pare, ne uogliamo che gli ne sia fatta altra pressa che quella gli potesse fare la mente sua per qualche interesse, onde se mouesse a passare de qua uia, Che si ben' per il retratto ch' auessimo da lui, haressimo uoluto usargli cortesia, non potressimo poi fargli quella comodita di Caualcature che secondo scriuete, egli harebbe de bisogno, per che in questa partita del Sr Illmo se sono pigliate de la nostra stalla quelle poche che ui erano da uiaggio, Et laltre che sono remaste, sono per quei seruitij ch' alla giornata ce occorrano, ne da comprarle si Trouarebbero, onde ne piacera sommamente, quando con bel modo el potrate fare, ch' egli non se metta a venire a posta nostra.

Fa. 235 c. 385.

Karl V. befand sich in Neapel. Francesco Maria begab sich eben damals zu ihm, während Tizians Reise nicht zur Ausführung kam.

*XXVIII. 1536, 2. Mai.

Francesco Maria an Leonardi. Padua.

Ci siam' scordati dirui che ne facesti far' il retratto di quella Carta de l' Ambasciatore de l' Imperatore della quale desideriamo hauerne dui retratti, perche si se ne perdesse vno non habbiamo a restarne senza. Direte al Titiano che noi in effetto non sappiamo pensar' meglio per la S^ra^ Duchessa nostra, di quello che si è ragionato, cioè de una resurectione, della qual' siam' certi che si contentara, et che però metti pur' l' animo et il pensier' suo a questa, et che attenda a quel' altre cose, et che quel' retratto di quella Donna che ha la veste azurra, desideriamo che la finisca bella circa il Tutto et con il Timpano, perche da questo possiam' vedere, come siano per riuscir' gli altri.

Fa. 233 c. 376, (publiziert von Luzio a. a. O. F.)

Daß mit der Carta — einem Werk graphischer Kunst nach dem Sprachgebrauch der Zeit — eine Arbeit Tizians gemeint ist, geht aus Dok. XXX hervor. Retratto bedeutet wohl »Abzug«. Der kaiserliche Gesandte war damals Don Lope de Soria.

XXIX. 1536, 10. Juli.

Francesco Maria an Leonardi. Brescia.

Il Quadro di quella Donna, e quell' altre cose solicitarete che se finiscano e farete stiano li, cosi finiti.

Fa. 233 c. 433.

*XXX. 1536, 17. Juli.

Francesco Maria an Leonardi. Brescia.

. . . Et quanto alle Armi che ha in mano Il Thitiano, ch' elle ne sono sommamente care, e per bene assaj; non uoressimo che se guastassino, però, pensando che a questhor a Il Thit.^o^ se ne sij seruito secondo il bisogno, ordenarete al sargente da parte nostra, che si pigli cura de farle assettare in vna cassa di sorte che uengano ben conseruate e farle condur qui, e che se ne ritorna ancor lui. Et quando Il Thit.^o^ non havesse finito di adoperarle per il bisogno nostro che soliciti di expedirsene et il sargente non parta senza le arme, ma le expetti e soliciti. Solicitarete anco la expeditione di quella carta del Thit.^o^ . .

Fa. 233 a c. 448 (publiziert von Luzio, a. a. O.).

Francesco Maria war, wie die meisten Fürsten seiner Zeit, ein Freund von kostbaren Waffen, die er sich vorzüglich in Brescia und Mailand anfertigen ließ.

XXXI. 1538, 9. März.

Guidobaldo an Leonardi. Mantua.

Mando li Girolamo fantini, perche mi conduca a casa li doi quadri che sono in man del Titiano, con ordine che non parta per conto alcuno di la senza portarli, et non hauendo hora, come sapete, commodo di danari da poterlo sodisfar', uorei che oprando il mezzo della S^{ra} Duchessa e con la diligentia uostra oprasti di modo, ch' ei fosse contento di dare detti quadrj, che è il rittratto mio, e la donna nuda, con promissione che subito gionto ch' io sia à Camerino gli mandarò li danari. Et perche al partir mio glj ordinai che Ci facesse far li fornimenti che li bisognauano d' intorno, nelli quali egli forsi harà speso qualche scudo de suoi, ne comportarebbe l' honestà, che di quello che hà sborsato hauesse aspettar di esser sodisfatto per questo Tempo, è necessario che noi per uia della prefata S^{ra} Duchessa come ho detto, gouernandoui intorno a cio di quel miglior modo che ui parerà, facciate si ch' ei resti sodisfatto, e per il detto Girolamo, qual ha commissione da me, come ho ditto, di non tornar senza se ben li douesse espettar doi mesi, Io li habbi ad ogni modo, rendendomi certissimo di farmi con questo un piacer molto desiderato.

Fa. 233 c. 679.

XXXII. 1538, 14. April.

Giovanmaria della Porta an Leonore. Parma.

Al partir mio da Pesaro ero gia a cauallo quando Giouanantonio guardaroba mi disse hauer gli noui ritratti di V. S. e del Sr Illmo e cosi smontato e stato buon poco a considerar la merauigliosa naturale loro similitudine a fatica mi contenni di basciarle la mano tanto mi parue uiua e dissi piu duna uolta, padrona mia cara voi sete pur essa, e volendo raggionar seco, maccorsi esser pictura uedendo chella non curaua cosa chio mi dicessi e subito mi uene a memoria Il Torto grande fattomi da lej d' hauermi tante uolte promesso il Ritratto suo e non me lhauer voluto mai dar non curando desser auara in questo con me, essendo nel resto statami sempri liberalissima. Inuero cheli retratti sono di quella summa excellentia che se ne possano almondo ueder alcuno et io ne sto nel maggior desiderio chio ne sij mai stato . . .

Fa. 265 f. 127.

XXXIII. 1538, 1. Mai.

Guidobaldo an Leonardi. Camerino.

Et perche io desidero ancora molto d' hauer l' altro quadro restato in mano di Ticiano, mi farete piacer di parlargli, et certificarlo chio ad ogni modo il uoglio pigliar, et cosi intertenerlo, che nol uendesse ad altro, perche son resoluto col' impegnar' qualche cosa del mio quando non possi altrimenti di pigliarlo per le parole chio gli ne ho dato.

Fa. 233 c. 689.

Das Bild, das in Tizians Händen zurückgeblieben war, muß die »donna nuda« (Venus) gewesen sein.

XXXIV. 1538, 9. Mai.

Leonardi an Guidobaldo. Venedig.

Ho parlato del altro quadro a titiano et lo terà cosi di molto (!) voglia; son dreto che lla Signora (S^{a}) paghi quello che ha hauto V. Ex. et pur hoggi lo mandato a ricordar et credo certo chello pagara che ha cosi promesso.

Fa. 221 c. 244.

XXXV. 1539, 5. Januar.

Leonore an Leonardi. Pesaro.

Spero certo mandaretemi . . . . . le mie spalere de raso giallo e ueluto negro et el mio cristo che fece ticiano . . . . . .

Fa. 235 c. 466 v.

XXXVI. 1539, 26. Februar.

Guidobaldo an Leonardi. Pesaro.

Li quadri mandareteli secondo l' ordine rassettati che saranno, come Il Titiano dice di uoler fare.

Fa. 233 c. 845.

Auch hier ist das Fehlen von Briefen offenbar. Aus Dok. XXXVII geht hervor, um welche Bilder es sich handelt.

XXXVII. 1539, 20. Juni.

Leonardi an Guidobaldo. Venedig.

Fui Hyeri da titiano, il quale per tutta questa settemana dice che harà finito quei tre quadri di cesare, francia et il turcho, che a mio giudicio sono molti (!) belli.

Fa. 221 c. 258.

XXXVIII. 1539, s. d. etwa 1. Juli (zwischen 25. Juni und 15. Juli).

Guidobaldo an Leonardi. Pesaro.

Li Quadri che ui dicessimo sonno in le mani del Titiano.

Fa. 233 c. 894.

XXXIX. 1539, 26. Juli.

Leonardi an Guidobaldo. Venedig.

A me par di intender che il titiano si doglia cosi un pocho di non hauer veduto Dimostratione alchuna da V. Ex. di quei lauori . . . .

Fa. 221 c. 313 v.

XL. 1539, 30. Juli.

Guidobaldo an Leonardi. Urbino.

Il Titiano si dole, et il fausto raccorda il Galleone, et Noi non habbiamo modo di mandare danari addesso ne aluno ne all' altro, perche con Tutto lordine che si dette l' altro giorno per trouargli non vi sono possuto hauere per ancora. . . . . Nondimeno per questo non uogliamo mancare a Titiano, et uolendo leuar come uogliamo i quadri de le man sue alla uenuta nostra di la in un tempo medesimo si fara prouisione del denaro per l' intiera satisfatione, et in tanto lo tenerete satisfatto meglio che si può.

Fa. 233 c. 929 v.

XLI. 1539, 8. November.

Guidobaldo an Leonardi. Legnago.

Raccordareteui de far torre quelli nostri quadri che sonno in le mani del Titiano, et mandarli a pesaro colla prima buona occasione per uia de mare ben assettati.

Fa. 233 c. 955.

XLII. 1543, 10. Mai.

Leonardi an Herzogin Leonora. Venedig.

La S[ra] Duchessa fo laltro Hyeri a veder quel casino del micheli et Hyeri quello Qui incontro delli vendramini et a casa di titiano se bene Il prefato non è Anchora tornato da bologna.

Fa. 266 e. 349.

Tizian kehrte erst im Laufe des Juli von Bologna zurück, wohin er gereist war, um Paul III. zu malen. Die Duchessa ist Leonoras Schwiegertochter Giulia Varana.

XLIII. 1546, 8. November.

Herzogin Giulia Varana an Leonardi. Fossombrone.

Acciò il Titiano non habbia piu causa d' intertenerci i nostri ritratti, si mandaranno quelle maniche ch' egli disidera per quest' altra posta: circa i quadri de i uolti santi, Madama Illma dubitandosi, ò che non si guastasse quello ilquale s' hauea da lui à ritrarsi; ouero che non fusse cambiato (come potrebbe occorrere) per esser' cosa rara; hàuemo pensato aspettare l' occasione che' l Titiano uada a roma si come ne promise, et facendo questa strada lo interterremo; però bisognarà che da Voi, quando egli uorra partire, siamo auisati.

Fa. 235 c. 786.

XLIV. [1546], 8. November.

Herzogin Leonora an Leonardi. s. l.

Conte mio la duchessa me disse ieri che gli lhaueui scritto chel ticiano haria uoluto el mio cristo per farne unaltro per il papa et perche intendo che passara di Qua per andar a roma ho pensato che si potra satisfar qui, perche adir il uero io dubito de non riauerlo piu et perche mi è molto caro non penso mandarlo altramente se non hauesse (!) una bonissima sicurta de riauere il medemo e che non mi fosse tal uolta bonatato (?) in un altro fatto daltre mane cauato de questo che de simili ne ho hauuti doi ho tre, e perche forsi el ticiano non estato pagato, io non Mancarei usar qualche cortesia se bene il duca me lo dono. Hauete inteso lanimo mio; fatene opera chio resti satisfatta.

Fa. 235 c. 729.

Es geht aus diesem und dem vorhergehenden Stück deutlich hervor, daß Tizian nach Rom zurückzukehren gedachte. Daß er in der Tat für den Papst ein Christusbild gemalt hat, berichtet Vasari (VII, 447).

XLV. 1546, 7. Dezember.

Herzogin Giulia Varana an Leonardi. Fossombrone.

Se' l Titiano risponderà piu in effetti che in parole crederemo, che à quest' hora ui harà fatto possessore del ritratto et che voi già l' habbiate raccomandato alla barcha; onde ne sarà sempre grato l' hauerui conosciuta la diligenza, et solicitudine uostra. A quanto ei ricerca per compire il nostro un Colletto, non faremo per hora di esso altra prouisione aspettando di accomodarci d' una bella foggia: Il Christo ch' ei dimanda, è quello istesso, ch' ei feci (!) una uolta ad instantia del Papa; et Madama Illma non si assicura lasciarlo in sue mani, dubitandosi non le sia cambiato; quando da questo sospetto, pensaste chella fusse libera, di buona uoglia lo mandarebbe, però ne darete il parer vostro.

Fa. 235 c. 787.

Herzogin Giulia scheint bezüglich des Christusbildes im Irrtum zu sein, wenn sie sagt, Tizian habe es auf Wunsch des Papstes gemalt. Aus den vorhergehenden Stücken geht hervor, daß Tizian im Gegenteil das im Besitz der Herzogin Leonora befindliche Bild für Paul III. zu wiederholen wünschte. Diese selbst sagt auch direkt, daß es ein Geschenk des Herzogs gewesen sei.

XLVI. 1547, 8. Februar.

Paolo Mario an Leonardi. Fossombrone.

Per il Cochio che uiene per Mad[a] Marietta si manda a V. S. una sottana di la S[ra] Duchessa accio che per sua parte, la dia à Titiano, al quale potrà dire che si saria data una di più importanza se egli non hauesse adimandata una di ueluto cremesi o di rosato, di quali non hauendo S. E. ha pensato che questa di damasco del medesimo colore sia segondo il suo intento.

Fa. 235 c. 1115.

Paolo Mario, einer der Vertrauten des urbinatischen Hofes; vielfach zu diplomatischen Missionen verwendet, zuletzt Bischof von Cagli.

XLVII. 1548, 7. Januar.

Leonardi an Guidobaldo. Venedig.

Titiano a cesar.

Fa. 221 (Copialettere) c. 1392.

XLVIII. 1548, Januar (die januari).

Leonardi an Guidobaldo. Venedig.

Titiano ando in Allemagna chiamato da S. M[a]. Ces[a].

Fa. 221 (Copialettere) s. 1393.

Die Briefe, auf welche diese zwei kurzen Notizen hinweisen, sind nicht erhalten.

XLIX. 1552, 20. Januar.

Guidobaldo an Leonardi. Goro.

Ne siamo dimenticati di dirui quelo che uoleuamo, che si facesse di quel ritratto nostro che ne hauete dato: Vogliamo dunque, che lo facciate finire, in quello che manca: et poi da quello cussi finito, facciate cauarne uno di Musaico, da coloro, che ne mostrorno quelle due medaglie del imperadore et del Re, suo fratello, in quella medesima forma, con quanta più diligenza che sarà possibile.

Fa. 234 c. 996.

In bezug auf dieses Mosaikmedaillon (so ist offenbar medaglia zu verstehen) schreibt der Herzog an Leonardi am 18. Februar: »Non uogliamo che uoi ne noi facciamo quella spesa di quella medaglia; però potrete fare intendere à colui, che non habiamo tanta voglia di quel musaico quanto si ha pensato lui.«

Daß das Porträt, das vollendet werden sollte, ein Werk von Tizian war, scheint sich aus dem folgenden Stück zu ergeben.

L. 1552, 22. Februar.

Guidobaldo an Leonardi. Pesaro.

Direte a m. Titiano, che al nostro ritorno, ordinaremo che egli sia sodisfatto per conto di quanto ha da hauere da noi delli ritratti fatti.

Fa. 234 c. 1032 v.

Herzog Guidobaldo war im Januar in Venedig gewesen und kehrte im April dorthin zurück.

LI. 1552, 10. Mai.

Guidobaldo an Leonardi. Verona.

Postskript., wahrscheinlich zum Brief dieses Datums gehörig.

Molto desideriamo di hauer al Tempo che partiremo il Christo che Titiano ce ha promesso di fare, per portarcelo, perho lo solicitarete accio ne lo facerà hauere a Tal Tempo.

Fa. 234 c. 1040.

Der Herzog kehrte im Juli in seinen Staat zurück. Über den Christus enthält die Korrespondenz sonst nichts.

LII. 1552, 18. November.

Leonardi an Guidobaldo. Venedig.

Il titiano fo laltro di a disnar meco il quale mi disse che m.º pier Antonio da Urbino quel giouene chelli ricommando (ric.do) V. Ex. riesce tanto che da di lui speranza di riescir in Italia gran valenthomo. Sello a tirato in casa e vole che lui habbi quella dimestichezza di suoi segreti che fin qui non a voluto che Homo che viua l' habbi. V. Ex. trara un Homo dalla scola di costui cosa che non si credeua. Il pouereto merita che V. Ex. lo Aiuti io anhora (!) lo ricommando con ogni riuerenza alla Ex. V.

Fa. 221 (Copialettere) c. 1674 v.

Von diesem Schüler Tizians wissen weder Vasari noch Ridolfi etwas. Daß Tizian als Lehrer wenig mitteilsam war, sagt auch Vasari (VII, 460).

LIII. 1553, 17. Februar.

Leonardi an Guidobaldo. Venedig.

M. titiano V. Ex. lo cognose è cosi fatto e perho raro uirtuoso Questo (?) è suo pecato (!) e tanto tempo che conuersa meco et mangia tante volte meco lo trovo in ogni cosa gentilissimo di quanto non si puote emendar sia con chi si voglia gli pari (?) di V. Ex. sono piu obligati di noi alui lassi a non adirarsi: a lui mostraro bona volunta di V. Ex. Il creditto del quale se ben mi ricordo è di Δ cento. V. Ex. pigli la sua comodita.

Fa. 221 (Copialettere) c. 1744.

Die sehr flüchtige Schrift des Gesandten macht es äußerst schwierig, diesen Brief ganz richtig zu fassen.

LIV. 1559, 5. Juni.

Guidobaldo an M. Mario.

.... restò a dirui della Medaglia che hauessimo di sua Mta: laquale ci è parso che rappresenti di modo la effigie di essa Mta non parlando dell' Arte e scientia di chi l' ha fatta, che per Il Ritratto che di quella facciamo fare dal Titiano, non habbiamo uoluto seruirci d' essa, ma di alcun altre che prima haueuamo; uoi di questa la qual ne è però cara, ringratiarete per parte nostra colui che ue lha data.

Fa. 279, 16 (Minute di lettere).

Mario ist der oben (Dok. XLVI) Erwähnte; damals Gesandter bei König Philipp II in den Niederlanden. Der Brief enthält einen innern Widerspruch, vielleicht durch Schuld dessen, der ihn konzipiert hat. Tizian bedurfte, um ein Porträt Philipps zu malen, gewiß nicht einer Medaille als Vorlage. Ein solches Bildnis des Königs von Tizians Hand sah Vasari in Urbino.

*LV. 1564, 6. Januar.

Tizian an Guidobaldo. Venedig.

Exc.mo s.or mio col.mo.

Ho inteso il suo desiderio dalle ultime sue, onde per servirla quanto meglio potranno le forze mie, la supplico a degnarsi esser servita di farmi haver di novo piu minuta et più chiara informatione delle inventioni, ch' io ho da dipingere; et oltre ciò se V. Ecc. desidera che le pitture siano in

tavola overo in tela, et a qual lume habbiano da esser situate: però che inteso il voler suo mi sforzerò di far mio debito in servirla. Oltre ciò aviso V. Ecc. qualmente io consignai all' Agatone suo secretario la pittura di Nostra Donna da lei ordinatami per mandar a Mantova: alla quale feci far il fornimento et l'indoratura, nella qual fattura io spesi ducati 7, di modo che con la valuta del quadro diedi una polizza del valor del tutto al secretario sudetto; la quale era di ducati 35. Ma perchè ho inteso che V. Ecc. ordinò che mi fossero pagati, mi è paruto conveniente darle notizia, ch' io non ho finhora ricevuto cosa alcuna, nè dall' Agatone, nè da altri. Oltra ciò V. Ecc. dee sapere, come ms. Filippo suo Architetto contrattò con Oratio mio figliuolo et suo servitor hum.º di certa quantità di legname per li suoi porti; et però non è venuto nè ha mandato a levarne se non picciola somma, ultimamente, di legni (50), de' quali non ha havuto anchora pagamento alcuno. Onde la supplico che essendo di sua intentione che venga levato il resto si degni di farlo avisare, acciò che egli sappia che farne: perchè fin a quest' hora tutto il legname detto è stato serbato a sua instantia, et tenuto al coperto con molto danno d' altri legnami nostri, che hanno patito per le pioggie di questi tempi. Et a questo supplicandola di novo humilmente me le offero per quell' antico e devotiss.mo servitor che le son sempre stato et raccomandandomi in sua buona gratia le bacio riverentemente la ecc.ma mano.

Di Venetia alli 6 di Gennaro 1564.
Di V. Ecc. ill.ma
humiliss.º et devotiss.º ser.
Titiano Vecellio p.

All' Ill.mo et Ecc.mo S.or il S.or
Duca d' Vrbino mio s.or Col.mo
In Pesaro.

Nach Bicchierai, Lettere d' illustri Italiani non mai stampate. Per le nozze Galeotti-Cardenas di Valeggio. Firenze 1854.

Das Original, früher in Carte d' Vrbino Fa. 217, dort nicht mehr vorhanden. Der Architekt Filippo ist Filippo Terzo, Ingenieur und Architekt, über den die urbinatischen Papiere viel Material enthalten. Er war später lange Zeit in Portugal tätig. Daß Tizian einen Handel mit Holz betrieb, dessen Geschäftsleitung in den Händen seines Sohnes Orazio lag, ist bekannt (s. Cadorin, Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio, Ven. 1833, p. 53.)

LVI. 1564, 26. August.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Torno riverentemente à ricordare à V. Ecc. chio aspetto il danaro per il Titiano.

Fa. 222 c. 140 v.

LVII. 1564, 15. November.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Prouisione alcuna per questi debiti non è comparsa ancora mi rincresce per conto di Tutti, ma più per il Titiano, che non fa altro che domandare danari.

Fa. 222 c. 195 v.

LVIII. 1564, 2. Dezember.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Danaro che deue hauere il Titiano sono trentacinque Δ doro et la spesa del ornamento della quale non me ne ricordo hora ma la scriuiro con questo altro spaccio Il qual Titiano come harrà le misure dara principio alli quadri et molto uolontieri.

Fa. 222 c. 199.

Der entsprechende Brief des Herzogs, worin wahrscheinlich von den Bildern eingehender die Rede war, ist nicht vorhanden.

LIX. 1564, 9. Dezember.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Ho hauuto il danaro della tela dargento e del raso cremosi e delli guanti, cosi hauessi io hauuto de gli altri per uenire serrando la bocca a questi creditori e tra gli altri al Titiano che pur questa mattina me gli ha fatto domandare sendo uenuto a uedere sio haueua hauto le misure de i quadri, chella resto di mandare.

Fa. 222 c. 211.

LX. 1564, 15. Dezember.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Titiano ricorda le misure del quadro cha da fare et il danaro del fatto che fu mandato à mantoua.

Fa. 222 c. 212.

LXI. 1564, 23. Dezember.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Titiano ha hauuto le misure de i Quadri ma li 35 Δ nó, nó hauendo hauuto da quel mercante li 400 scudi . . . .

Fa. 222 c. 221.

Agatones Finanzen waren damals die schlechtesten. »Mi trouo tanto impacciato,« schreibt er am 2. Dezember 1564, »ch' io per non essere ueduto per le strade publiche, camino per le priuate, et Dio sa quanto mi duole per rispetto di V. Ecc.ª.«

LXII. 1564, 30. Dezember.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

. . . . uedro di cauare almeno li trentacinque scudi, che deue hauere il Titiano che mi danno piu fastidio che gli altri.

Fa. 222 c. 223 v.

LXIII. 1565, 24. Juni.

Guidobaldo an Agatone. Nuvolara.

Con questi Denari, uogliamo che sia pagato Il Titiano anchora, di quei Quadri ch' egli ha fatti per noi.

Fa. 230 c. 51 v.

LXIV. 1566, 26. Januar.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Titiano fu hiersera qui à casa à dirmi che li due quadri deuoti cio e del christo e della madonna sono finiti di man sua et che al altro ui attendera.

Fa. 222 c. 264.

LXV. 1566, 2. März.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Se piacerà à V. Ecc. ordinare chel Titiano uenghi sodisfatto di quanto deue per conto de quei benedetti legnami, de quali m. Philippo terzo ne ha conto in mano torra via ch' egli non anderà querelandosi per tutto come fa. Questo come altre uolte ho scritto è il piu ingordo huomo al Danaro che creasse mai la Natura et che per hauerne si faría scorticare.

Fa. 222 c. 293.

Der Ausdruck »benedetti legnami« bezieht sich auf das noch immer nicht bezahlte Holz, das Tizian geliefert hatte (s. o. Dok. LV).

LXVI. 1566, 9. März.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Titiano non cessa di importunarmi per conto del avanzo de quei legnami.

Fa. 222 c. 296 v.

LXVII. 1566, 6. April.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Mandai il conto del Titiano in mano del Mario, pregandolo à sollecitare quei ministri c' haueuano à mandare il danaro che lo mandassero a tempo che questo importuno non me hauesse a far fuggire di Vinegia.

Fa. 222 c. 319.

LXVIII. 1566, 10. November.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Titiano ha quelli dui Quadri et non mancherà darli reueduti che li hauera un poco di sua mano.

Fa. 222 c. 438.

LXIX. 1566, 7. Dezember.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Col Titiano farò domani quanto ella mi impone per conto del quadro della Madonna.

Fa. 222 c. 450.

Der entsprechende Brief Guidobaldos ist nicht vorhanden.

LXX. 1566, 26. Dezember.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Titiano hauendolo ricercato torno il quadro della Madonna di quanto m' ha imposto la Ecc. V. non ha uoluto lasciarsi intendere d' altro modo, se non che di esso ne fa un presente domandando solo che se li renda il danaro speso nel adornamento, quale mi dice il figliolo essere di vinti △ doro. M' hanno ditto, che al quadro faranno fare la cassa, et che lo manderanno qui a Casa.

Fa. 222 c. 453 (vgl. Fa. 165 IX, 2, 68).

LXXI. 1567, 11. Januar.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Del quadro chella mi scriue ne sarò col Titiano.

Fa. 222 c. 460.

Der entsprechende Brief Guidobaldos ist nicht vorhanden; es ist daher nicht gewiß, ob es sich um eine neue Bestellung handelt.

LXXII. 1567, 18. Januar.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Questa settimana ch' entrerà manderò il Quadro, che mi darà il Titiano.

Fa. 222 c. 470 v.

LXXIII. 1567, 15. März.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Al Titiano ho fatto sapere quanto scriue V. Ecc. torno il quadro.

Fa. 222 c. 493 v.

*LXXIV. 1567, 3. Mai.

Tizian an Guidobaldo III. Venedig.

Ill.mo et Ecc.mo S.or.

Gia molti et molti giorni sono, che per ordine di Vra. Ecc.tia Ill.ma le mandai col mezzo del suo secretario la pittura della nostra Donna. Onde perche fin hora non ho poi hauuto nouella s' ella le sia stata di sodisfattione, son uenuto con queste mie a baciarle riuerentemente le mani ill.me et supplicarla à degnarsi d' esser seruita di consolarmi ch' io sappia questo: che non essendone fin hora certo per modo alcuno, ne uiuo con qualche gelosia e sospetto, come quello, che haurei piacere che le fosse grata la mia seruitù in cosa da lei ordinatami . Et perche mi par d' intender che la detta pittura sia dimorata lungo tempo per camino, giudicarei che fosse bene il farla metter per una mez' hora al sole per quello ch' ella potrebbe hauer patito; perche questo le sarebbe di gran beneficio. Et à V. Ecc. riuerentemente baciando le mani Ill.me mi racomando in sua buona gratia. Di Venetia il terzo giorno di Maggio M . D . LXVII.

Di V. Ecc. Ill.ma

deuotiss.o ser.

Titiano Vecellio.

All' Ill.mo et Ecc.mo S.or il S.or Duca d' Vrbino.

Fa. 217.

Abgedruckt bei Bicchierai a. a. O. Übersetzt bei Crowe und Cavalcaselle Bd. II, S. 659.

LXXV. 1567, 10. Mai.

Guidobaldo an Tizian. Pesaro.

Magco et core (?) mio amatiss.o l' Agatone mi mandò la Pittura che mi scriuete hora con la uostra lettera, et hauendo io fin all hora scritto a lui del riceuuto di essa, et della satisfattione che n' hauessi, mi merauiglio che non uene habbi data notitia. Io me ne compiaccio come ho fatto sempre di tutte l' opere che sono uenute da uoi, et farò essequire il ricordo uostro per la conseruatione di essa. Ve ne ringratio assai, come faccio di quel piu (?) che ne hauete scritto con questa occasione, del solito buon animo uostro uerso di me, e mi rimetto a quel poco (?) che l' Agatone ui darà in nome mio. Dio ue contenti sempre.

Di Pes.o a 10 di Maggio 1567

m. Titiano Vecellio.

A tergo: Copia Al Titiano del riceuuto di un' opera sua.

Fa. 279, 92 (Minute di lettere).

LXXVI. 1567, 17. Mai.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Altre uolte ho scritto a V. Ecc. che non è in Vinegia il più ingordo homo al Danaro, di quel che è il Titiano, et da ingordigia è proceduto che tanto

sfacciatamente s' è fatto lecito di scriuere di non hauer saputo chella habbi hauuto il quadro temendo di morire prima ch' egli habbi qualche Δ [ducato] da lei. Io come hebbi lordine di quanto li haueua à dire, così subito lo eseguitti. Non ho potuto fare che non me ne sia risentito, ma perho modestamente col figliolo, il quale quanto alla Auaritia non degenera punto dal padre. Potria dire, che tal fusse il Raimondo, per il spesso fastidio, ch' ei mi da, se non fusse, che so, che si moue da bisogno, non hauendo da uiuere, doue che laltro è richissimo ....

Fa. 222 c. 533.

LXXVII. 1567, 5. Juli.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Al Raimondo ch' aspettaua quel che non douea aspettare per hora, hauendoli ditto più uolte che bisognaua hauere patienza per qualche giorno anchora, come ho ditto al Titiano, ho dato conto di quel che mi ha scritto V. Ecc. per la sua delli 30.

Fa. 222 c. 567.

LXXVIII. 1567, 20. September.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

.... non ho trouato alcuno, che uogli passare Diece grossi, che mi è rincresciuto per non mi poter leuare dalle spalle il Titiano, che non mi lascia uiuere.

Fa. 222 c. 598.

*LXXIX. 1567, 27. Oktober.

Tizian an Guidobaldo. Venedig.

Ill.mo et ecc.mo S.or.

Già molti et molti giorni sono, che V. Ecc. Ill.ma uolse esser seruita, ch' io hauessi auiso, qualmente l' Agatone suo haurebbe fatto il complimento per la pittura, ch' io mandai a V. Ecc. Ill.ma laqual cosa non hauendo esso fatto, et di già sono scorsi mesi, 6, dal X. di Maggio in quà, ma solamente hauendomi trattenuto con parole, ho uoluto prender partito di auisarne V. Ecc. Ill.ma con queste, accioche la sua infinita liberalità soccorresse al mio bisogno: perlaquale io conuengo parerle forse poco modesto. Io so, che V. Ecc. Ill.ma occupata da i suoi alti affari non puo hauer la mente impedita in simili bagatelle; pero penso esser ufficio mio il uenir riuerentemente à farle saper il mio incomodo: Et supplicandola à conseruarmi nella sua solita gratia, le bacio humilmente le ill.me mani.

Di Venetia alli 27. di Ottobre M.D.LXVII.

Di V. Ecc. Ill.ma

hum.o ser.

Titiano Vecellio.

All' Ill.mo et Ecc.mo S.or il S.or

Duca d' Vrbino.

Archivio di Stato. Lettere artistiche Fa. I N° 16.

Publiziert von Gaye, Carteggio III, p. 249.

LXXX. 1567, 15. November.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il figliolo del Titiano sarà domani con me per ragionare insieme et inteso charrò lanimo suo, ne darò auuiso.

Fa. 222 c. 623.

LXXXI. 1567, 1. Dezember.
Agatone an Guidobaldo.
Titiano.
Fa. 105, IX, 2, 122 (Registro di lettere).
Der Brief, auf den sich die Eintragung in das Register bezieht, nicht vorhanden.

LXXXII. 1567, 6. (16.?) Dezember.
Agatone an Guidobaldo. Venedig.
Quanto al Titiano, hauendo con bon modo tastato il figliolo, che è pur un poco mancho ingordo al danaro del padre, non ha uoluto uscire in altro, se non che d' ogn' altro principe, se ne uoria assai, ma che da lei non debbono uolere se non quello, che piacerà alla cortesia sua, per dirla, come ha ditto lui. Dice dhauer speso da uintidoi ducati nel adornamento, ma poi che le fu mandato in Dono, ella potra usarli quella gratitudine le parerà.
Fa. 222 c. 639.

LXXXIII. 1567, 20. Dezember.
Agatone an Guidobaldo. Venedig.
. . . . con tutto cio non si mancherà di pagare al Titiano li 50 scudi.
Fa. 222 c. 641.

LXXXIV. 1567, 27. Dezember.
Agatone an Guidobaldo. Venedig.
Restano in banco da mille e ottanta dico scudi, compresi quei pochi, che V. Ecc. ha fatto pagare qui al Caualliero Zerbino et al Titiano.
Fa. 222 c. 651 v.

LXXXV. 1568, 31. Januar.
Agatone an Guidobaldo. Venedig.
M. Agostin mazza deue partir questa settimana et per lui V. Ecc. hauera il saldo delle lettere, ch' è assai poco compreso il danaro che si dette al Titiano et al caualliero zerbino.
Fa. 222 c. 656 v.

LXXXVI. 1570, 15. April.
Agatone an Guidobaldo. Venedig.
Al Titiano dirò quanto mi scriue V. Ecc. torno il grano ch' egli ha domandato; à me disse de 20. stara solamente.
Fa. 222 c. 1057.
Offenbar hatte sich Tizian wegen eines Geschenks in Naturalien (Getreide) an den Herzog gewandt.

LXXXVII. 1573, 9. Mai.
Agatone an Guidobaldo. Venedig.
Essendo stato questa mattina dal Titiano per conto del Quadro che disidera di man sua V. Ecc. lho trouato che ua dietro a finir un Quadro di un Ritratto al Naturale del Re Catolico che sta in piede tenendo in braccio il figliolo, che Li nacque ultimamente che guarda la Vittoria che gli appare di sopra con una palma che li da in mano con questo motto, Maiora Tibi, Il qual quadro nel uero è molto bello. Vedro d' hauerne una copia da uno delli suoi gioueni per mandarlo (!) a V. Ecc. Inteso chebbe il Titiano quanto La scriueua, disse che lo uoleua fare di sua mano, trouandosi atto à far maggior cosa per Lei, se ben bisognasse che se ne uenisse à trouarla à pesero. Egli si da à credere, chel

Quadro habbi d' andare in Tauola; quando si uolesse in tela, V. Ecc. si potra dignare di commettere, chio ne sia auuisato.

Fa. 223 c. 714.

Da der Brief Guidobaldos nicht vorhanden ist, so ist der Gegenstand des damals bestellten Bildes uns nicht bekannt. Das Werk, an dem Agatone Tizian arbeiten sah, ist die »Allegorie auf die Schlacht bei Lepanto«, jetzt Prado Nr. 470.

LXXXVIII. 1573, 23. Mai.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Titiano ha di gia disbozzato il quadro, et è risoluto di farlo di man sua. Disidera ben di sapere in che luce harra da stare il Quadro.

Fa. 223 c. 718.

LXXXIX. 1573, 22. August.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Quadro, come le dirà il Capitano Ottauiano uannelli da Eugubio che e' stato hoggi con me dal Titiano à uederlo, si troua à termine, che si hauera alli 15 di settembre et sara molto bello. Io non ho manchato di solecitarlo, ma con destrezza rispetto alla Eta nella quale si troua.

Fa. 223 c. 761.

XC. 1573, 5. September.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Al Titiano non daro poscia piu che tanto del Quadro.

Fa. 223 c. 764.

XCI. 1574, 30. Januar.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Titiano, accio che il Quadro habbi da comparere tanto piu bello, s' è risoluto darli la vernice, il che dice che sara fatto tra quattro ò cinque giorni. Loderia bene che piacesse à V. Ecc. se Li facesse qui il Telaro, del modo chella penserà di uolerlo, dicendo dubitare che s' habbi trouare costi maestro che lo sappi fare. Il Quadro riesce molto bello, al giuditio de quelli che lhanno ueduto. L' ambasciatore Catolico s' è fatto anchor egli ritraggere per le mani del ditto Titiano. In caso, che s' hauesse à fare il Telaro qui al Quadro, V. Ecc. si potra degnare di darne lordine, et di far chiarire s' harra da andare dorato o no.

Fa. 223 c. 830.

Ein neues Zeugnis für die Sorgfalt, mit der Tizian seine Bilder behandelte. Der spanische Botschafter ist Guzman de Silva.

XCII. 1574, 10. Februar.

Guidobaldo an Agatone.

Sarà bene che mandiate con la prima occasione chen haurete, quel Quadro che ha fatto Il Titiano per noi, del quale ueduto chel hauremo non si lascera di mandar la mercede che giudicherem conueniente.

Fa. 282, 45 (Minute di lettere).

XCIII. 1574, 13. Februar.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Il Quadro si leuerà dal Titiano, e con la prima barca si mandera, come ordina V. Ecc.

Fa. 223 c. 834.

XCIV. 1574, 15. Februar.

Guidobaldo an Agatone.

Il Tellaro per il quadro c' ha fatto il Titiano per noi, è necessario che sia fatto quà, per rispetto del luoco, doue ha da andare, siche uedete di mandarlo quanto più presto si potria, nel modo che è.

Fa. 282, 55 (Minute di lettere).

XCV. 1574, 6. März.

Agatone an Guidobaldo.

Che il Titiano s' è ressoluto di uoler aggionger non so che al Quadro, e che però non lo poteua dare ancora per X giorni.

Fa. 105, IX, 2, 99 (Registro di lettere).

XCVI. 1574, 12. Juni.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Io mi trouo hauer qui in casa il Quadro fatto dal Titiano, quale inuiarò passato domane.

Fa. 223 c. 905.

XCVII. 1574, 19. Juni.

Agatone an Guidobaldo. Venedig.

Inuio questa sera a Pesaro li cordami per le barche di V. Ecc. . . . . . . et per il medesimo barcarolo mando il Quadro hauuto dal Titiano.

Fa. 223 c. 907.

XCVIII. 1574, 18. Juli.

Agatone an Guidobaldo.

Del Quadro del Titiano.

Fa. 105, IX, 2, 104 (Registro di lettere).

ANHANG

Im folgenden werden einige Dokumente mitgeteilt, die mit Tizian in einem gewissen Zusammenhang stehen und zugleich zum Teil die Sammlerinteressen im ausgehenden XVI. Jahrhundert illustrieren.

1567, 25. Oktober.

Federigo Baroccio an Giulio Veterani. Urbino.

Molto Mag.co s.or mio oss.mo.

Io ho receuuto una di V. S. & inteso quanto mi scriue. Questa matina ho consignato al fattór de Urbino li doi quadretti che li mandi a pesaro in mano di V. S. cioe l' originale di mano di Titiano et la copia cauata da quello di mia mano. Io son tardato tanto a mandarli perche non erano anchor sciutti alchuni colori che ui sonno nel quadretto per la grande humidità et pioggie che sono state per insino adesso, perche manegiandolo non essendo anchor sciutto facilmente si seria potuto guastár qualche cosa. Se io in questo haueró satisfatto S. Ecc.a ne pigliarò grandissima allegrezza et contento. Con questo faró fine bascio le mani a V. S. alla quale de Continuo me li offero & raccomando di Vrbino alli 25 de oct.

1567. Seruit.

Di V. S. Federico baroccio.

A tergo: Al Molto Mag.co S.r mio oss.mo M. Giulio Veterano Secretario dig.mo di S. Ecc.a

Fa. 272, 473.

Giulio Veterani Sekretär Guidobaldos II, später Francesco Marias II.

Baroccio war von dem letzten Rovere bevorzugt und dauernd beschäftigt. Das Bild, um das es sich handelt, ist vielleicht die Madonna mit zwei anbetenden Engeln, von der Tizians Original und die Kopie von Baroccio in den Inventaren erwähnt werden. Übrigens kopierte Baroccio auch 1597 ein Bild Tizians: luglio 1597 Madonna di Titiano copiata dal Baroccio ...... 17 Duc. (Ausgabenbuch des Francesco Maria II., Cl. III Fa. XXIII c. 398). Ebenso wurden 1599 und 1600 durch den Maler Ventura tizianische Bilder für den Herzog kopiert; 1604 eines in Venedig.

1574, Dezember (zwischen 18. und 25.).

Gio. Fr. Agatone an Francesco Maria II. Venedig.

Postscritto. Si troua qui un Giouine che è molto inanti nelle cose della pittura, et per essere Allieuo del Titiano & Nipote del già ms. Bernardo tasso, desideraria far seruitu con la Ecc.a V. per poter pigliare tanto maggior Nome. Io non ho potuto manchare di raportarle questo suo Desiderio. Intendo ch' egli fa un Quadro molto bello per mandarlo a donare a V. Ecc.a.

Fa. 223 (cf. Fa. 105, 83 Registro di lettere).

Auf diese Angelegenheit kam Agatone nochmals zurück.

1575, 1. Juli.

Agatone an Francesco Maria II. Venedig (?).

Un nipote del Tasso che è pittore desidera di sapere se V. E. hebbe un suo quadro che le mandò questo dì.

Fa. 105, IX, 139.

Der Herzog hatte auf das erste Schreiben nur erwidert: ..... non ci occorre far altra risposta, se non ch' è bene auisarci d' ogni cosa e cosi dicemo nel particulare di quel pittore.

Fa. 282, 505.

1581, 23. Januar.

Francesco Maria II. an Gio. Francesco Agatone. Pesaro.

Noi desideramo hauere tutte le sorti de paesi di Gio: Battista Pittoni Vicentino, di Titiano, del Campagnola, et altri Auttori, ma vorressimo esser sicuri che fossero in buone carte, delle prime stampe, et ben intagliati; e pero bisogneria, che fattane buona diligenza gli faceste poi uedere da qualche persona intelligente per hauerne il parèr loro, pigliandoli in ogni caso con obligo di restituirli, in euento che non ci sodisfacessero, che farem noi la spesa cosi del mandarli qua, come del rimandarli se non ci piaceranno, et uedete d' accordarli à prezzo che ci si possa stare ....

Fa. 230, Abt. 5.

Im Nachlaß des Herzogs fand sich auch eine kleine Kupferstichsammlung, deren Zahl auf 730 Blätter angegeben wird, ferner war Dürers »Trionfo«, das Jüngste Gericht Michelangelos, ein Trionfo di Carlo V in 40 Blättern dort zu finden; endlich wird eine größere Zahl von Zeichnungen — 28 Bände und Einzelblätter — aufgeführt.

1588, 4. Mai.

Christoforo Guarinoni an Francesco Maria II. Venedig.

V. A. S. haurà li ritratti anche presto, s' el pittor non mi fallisce. Quel del Fracastoro sarà cauato da bonissimo originale e credo di Titiano, non già quel

del Pomponazzo per esser passato per molte mani, et per alcuna assai fiacha e lenta. Però io ho procurato d'hauer tal pittor che potra supplir col arte a tal diffetto.

23. Mai Con questa sarano li due ritratti, che mi comise V. A. S. facessi cauare, et spero possi ristar satisfatta di ambidue. Che se ben quel del Pomponazzo di donde e cauato questo pare di una forma uechia di cartone, con tuto cio questo mi par tratto dal uiuo.

Fa. 218.

Offenbar waren die Bilder für die Porträtsammlung bestimmt. Ein Bildnis Fracastoros von Tizian erwähnt auch Vasari (VII, 455).

1595, 3. Oktober.

Francesco Serla an Francesco Maria II. Bologna.

Sere.^{mo} et ecc.^{mo} S.^{re} pa.^{re} mio Co.^{mo}.

Esendo suiseratissimo a cui si dileta della onorata uirtu della pitura masimamente di sua alteccia (!) serenissima la qual aprecia sopra modo li uirtuosi: et percio o uoluto significharli che esendo io stato in roma et in molte altre cita pe(r) ueder operre de diuersi ualentuomini e uenendo da uenetia capitai in cisena doue fui introdoto in chasa du(n) certo ms. morello qual sta sula piaccia di deta cita il qual a un belissimo studio de quadri di piture et disegni dinporta(n)cia ma tra tutte quelle belle cose ui a dui quadri di mano del gran ticiano fra li quali uene uno doue ui e una donna nuda quale mostra la schiena e cusi (s)ta dentro un bagno et guarda in un spechio e una fantescha li asiucta le gambe che non credo che ticiano apia (!) mai fato la pi(u) stupenda opera: serenissimo s.^{re} iui si uede belisimi dintorni colorita (!) con tanta morbidecia et facilita che e un impacimento a considerarla in soma e di carne si che o pensato di auisar tutto cio a sua alteccia serenissima la qual con dui uerche (?) auisi a quel S. Jacomo macione quel e grandisimo amicho et parente del morello il qual sentia dubio gli fara auer questa belisima giolia (!) ......

di bologna il di 3 octobre 1595 humilissimo ......

francescho serla[1]) fiamengo pitore.

Urbino Fa. 171 a c. 966.

Weder über den Maler, noch über das erwähnte Bild Tizians weiß ich etwas beizubringen.

[1]) So lautet der Name unzweifelhaft, während der auf die Rückseite des Briefes geschriebene Vermerk von der Hand des herzoglichen Sekretärs den Namen als »Perla« angibt.

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

VON CORNELIUS VON FABRICZY

I. CHRONOLOGISCHER PROSPEKT DER LEBENSDATEN UND WERKE.[1])

1376, 9. April. Michelozzos Vater, der Schneidermeister Bartolomeo di Gherardo, genannt Borgognone (weil seine Vorfahren aus Burgund eingewandert waren) erhält das florentinische Bürgerrecht (1).[2])

1396. Ihm und seiner Gattin Antonia di Leonardo Porcellini wird als drittältester Sohn Michelozzo geboren (2).

1410, 28. Mai. Unter diesem Datum kommt Michelozzo zuerst als Stempelschneider an der Münze zu Florenz verwendet vor. Er behält diese Bestallung mit einigen, zum Teil durch seine längere Abwesenheit von Florenz veranlaßten Unterbrechungen bis Ende 1447. Laut seiner Angabe in der Portata von 1427 bezieht er dafür ein jährliches Gehalt von zwanzig Goldgulden. Siehe die unter III, 3 gegebenen Urkundenbelege.

1417, 17. Juni. Cosimo Medici bzw. sein Vater Giovanni di Bicci erwirbt von Tomaso Lippi die Villa Careggi (s. G. Carocci, I dintorni di Firenze, Florenz 1881, p. 122) und wird wohl bald darauf mit dem Um- bzw. Erweiterungsbau der bestehenden Anlage begonnen haben. Als bauleitender Architekt ist Michelozzo bloß durch die Angabe Vasaris (II, 442) beglaubigt; allein sowohl die bekannten intimen Beziehungen des Meisters zur Familie Medici als der Stil der dem Quattrocento angehörenden Bauteile zeugen für ihre Richtigkeit. Als ausführender Bauunternehmer nennt Vespes. da Bisticci (Vite di uomini illustri, Firenze 1859, p. 257) einen Maestro Lorenzo, in dem wir wahrscheinlich den Lorenzo da Monteacuto zu erkennen haben, der auch am Bau der Sakristei der Servi

[1]) Eine Anzahl Werke, die Vasari oder sonst die Tradition dem Meister zuteilt, konnte hier nicht aufgenommen werden, weil keine urkundlichen Zeugnisse über sie existieren, noch auch — da sie untergegangen sind — die Frage nach ihrem Schöpfer nach stilistischen Kriterien entschieden werden kann. Solche sind: der Entwurf für ein Pilgerhospiz in Jerusalem, Zeichnungen für gemalte Fenster in S. Pietro zu Rom, Bauten und Wasserleitungen für S. Maria degli Angeli bei Assisi (erhalten hat sich davon nur die Brunnenanlage an der Westseite der Kirche mit dem Mediceerwappen), Zitadelle für Perugia (offenbar eine irrtümliche Verwechslung Vasaris für Ragusa, Raugia, wie das Libro di Billi richtig verzeichnet), Bronze- und Marmorarbeiten für Genua.

[2]) Dieser Ziffernhinweis wie alle folgenden bezieht sich auf die im Nachhang zu gegenwärtigem Prospekt unter II und III gegebenen Erläuterungen bzw. Urkundenbeilagen.

(s. unter III, 12) und an der Fassade von Montoliveto (s. Miscellanea d' Arte I, p. 59 nota 3) tätig war (vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXVI, S. 93) (2a).

1420—1422. Michelozzo ist als Mitarbeiter Ghibertis an der für die Arte del Cambio an Orsanmichele ausgeführten Mattheusstatue des letzteren beschäftigt (3).

1420—1424. Ebenso ist er als einer der Gehilfen Ghibertis an dessen erster Baptisteriumspforte tätig (4).

1420. Um dieses Jahr erwirbt Cosimo de' Medici (bzw. sein Vater, denn in dessen Portata vom Jahre 1427 ist der Besitz im Mugello angeführt) von den Ubaldini ihre Besitzungen im Mugello und mit ihnen das Patronat des Zoccolantenklosters S. Francesco al Bosco (etwa eine halbe Stunde von der Villa Cafaggiuolo entfernt). Bald darauf läßt er, nach Vasaris Angabe (II, 442) durch Michelozzo, Kloster und Kirche erweitern bzw. umbauen (5).

1420—1425. In diese Jahre fällt die Ausführung von Donatellos hl. Ludwig und dessen Tabernakel an Orsanmichele. Michelozzo war ihm dabei sowohl am Guß und der Ziselierung der Statue, als namentlich was die Herstellung des Tabernakels betrifft behilflich. Vgl. unsern Artikel: Donatellos hl. Ludwig und sein Tabernakel an Orsanmichele im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XXI (1900) S. 242—261.

1423, 10. Februar. An der Ausführung des unter diesem Datum an Donatello ergangenen Auftrags betreffs Herstellung einer Bronzestatue des Täufers für den Dom zu Orvieto dürfte sich Michelozzo durch seine Mithilfe beim Guß beteiligt haben (Vasari II, 339 n. 3). Das im Guß zum Teil mißlungene Werk wurde von den Bestellern zurückgewiesen; es befindet sich heute im Berliner Museum.

1425. Von diesem Jahre an datiert laut Michelozzos eigener Angabe in seiner Portata von 1427 seine Arbeitsgenossenschaft mit Donatello, die erst nach Vollendung der Außenkanzel am Dom zu Prato im Jahre 1438 endgültig gelöst wird.

1425, 18. August. Donatello vollendet sein Bronzerelief (Tanz der Salome) für den Sieneser Taufbrunnen (Cornelius, Jacobo della Quercia, Halle 1896, S. 40) wohl unter Mithilfe Michelozzos für Guß und Ziselierung (s. weiter unten zum 9. Mai 1427).

1425. In diesem Jahre — vielleicht auch schon früher — beginnt die Ausführung des Grabmals für Bald. Cossa (Papst Johann XXIII.). Wann es vollendet wurde, ist nicht genau festzustellen; 1427 wurde daran noch gearbeitet (6).

1426, Juli bis 1428, August. Für diese Zeit sind Donatello und Michelozzo (samt ihrem Gehilfen Pagno di Lapo) in Pisa urkundlich nachweisbar, mit Ausführung des vom Kardinal Brancacci (gest. 27. März 1427) bei Lebzeiten für sich bestellten Grabmals sowie seit 1427 mit dem des gleichfalls noch lebenden Bartolomeo Aragazzi (gest. 1429) beschäftigt. Ihre von gelegentlichen Aufenthalten in Florenz unterbrochene Anwesenheit in Pisa kann aber schon früher begonnen und sich über August 1428 hinaus verlängert haben, nur ist dies urkundlich nicht zu belegen (s. Fanfani, Donatello in Pisa, Pisa 1887, S. 5 ff., und unsern Artikel über Pagno di Lapo im Beiheft zum Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XXIV [1903] S. 137 Anm. 2) (7).

1427. Auch an der Ausführung von Donatellos zwischen 1423 und 1427 entstandenem Jeremias für den Kampanile scheint Michelozzo Anteil gehabt zu haben, wenn wir der Aussage seiner Portata Glauben beimessen wollen; sie führt dies Werk als zu drei Vierteilen vollendet unter den gemeinsamen Arbeiten auf.

1427, 9. Mai. Datum eines gemeinsamen Mahnbriefs Donatellos und Michelozzos an den Operaio des Sieneser Domes betreffs einer Zahlung für das Relief am Taufbrunnen (s. oben zum 18. August 1425 und vgl. Milanesi, Documenti per l' Arte senese, Siena 1854 II, 134).

1427, 12. Juli. Laut Portata von diesem Datum bewohnt Michelozzo mit seiner Mutter das väterlich ererbte Haus in Via larga. Von den beiden älteren Brüdern ist Leonardo seit 1399 außer Landes und seit fünf Jahren verschollen. Zanobi verträgt sich nicht mit der Familie, wohnt für sich und erhält jährlich 5 Gulden als auf ihn entfallendes Viertel des mit 20 fl. angenommenen Hauserträgnisses. Der jüngste Bruder Giovanni aber dient als compagnone (Schreiber?) auf einer Florentiner Galeere in Flandern. Der nach Obigem mit 500 Goldgulden angesetzte Wert des väterlichen Hauses läßt auf Wohlhabenheit schließen. Außerdem besitzen die Brüder noch einen kleinen, ebenfalls ererbten Landbesitz in Brozzi.

1427. Michelozzo hat für ein Siegel, das er für die in diesem Jahre eingesetzte Katasterbehörde geschnitten hat, 8 Gulden zu fordern (s. seine Portata von diesem Jahre. Seine Arbeit hat sich in der Siegelsammlung des Museo Nazionale nicht erhalten).

1428, 14. Juli. Abschluß des Vertrages mit Donatello und Michelozzo für die Ausführung der Außenkanzel an der Kathedrale zu Prato (8).

1430, 11. Februar. Michelozzo wendet sich brieflich an Averardo [*di Francesco*] de' Medici in Pisa, mit der Bitte, seinem Bruder Giovanni auf der unter Aufsicht Averardos (als Console di mare?) in Ausrüstung begriffenen florentinischen Galeere die Schreiberstelle oder einen anderen Posten zu verschaffen (s. III, 5).

1430, 20. März bis 10. Juni. Michelozzo verweilt im Lager vor Lucca, von den Dieci di Balìa mit Brunelleschi, Donatello und andern Kriegsingenieuren dahin ausgesandt, um bei der Belagerung der Stadt mitzuwirken (9).

1430, 1. und 3. Mai. Unter diesen Daten richtet Michelozzo zwei Schreiben dorther an Averardo de' Medici, worin er ihn um seine Unterstützung für die Durchführung des von den genannten Meistern begonnenen Unternehmens bittet (s. III, 6).

1430, 28. Dezember. In einem Briefe aus Padua von diesem Datum ersucht Michelozzo seinen Gönner Averardo Medici, dieser möge sich dafür verwenden, daß er seine Bestallung an der Münze behalte, trotzdem er noch einige Zeit von Florenz abwesend sein werde (s. III, 7) (10). [1]

1432. Michelozzo ist für die Signorie von Florenz mit einer Arbeit am Kastell von Montepulciano beschäftigt. In seiner Portata von 1457 führt er die Summe, die ihm die genannte Behörde dafür als Entlohnung noch dazumal schuldet, mit

---

[1]) Für die durch C. Stegmann (Architektur der Renaissance in Toskana, Monographie über Michelozzo, S. 29) verfochtene Autorschaft Michelozzos am Hofe von Palazzo Canigiani, dessen Entstehung in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts fällt, bestehen unseres Erachtens keine ausschlaggebenden Gründe. Die formelle Ähnlichkeit der Fenster des ersten Geschosses und einiger Wandkapitelle mit denen im Hof des Palazzo vecchio genügt kaum dafür, denn sie verraten einen Künstler von viel weniger feinem Formengefühl, als es Michelozzo war. Ebenso ist die Vermutung, Bernardo Rossellino könne den Bau, als Schüler Michelozzos, durchgeführt haben, kaum aufrechtzuhalten, da die Gründe, die dafür aus den angeblichen Anklängen in Pientiner Bauten Rossellinos mit Michelozzos Stilweise vorgebracht werden, infolge des Nichtbestehens solcher Anklänge hinfällig werden.

44 Gulden an, mit dem Beifügen, daß er noch immer auf ihre Anweisung warte. Der Steuerbeamte setzt dann auch nur 10 Gulden als etwa zu erhoffenden Betrag dieser Aktivforderung an (s. III, g unter Debitori den betreffenden Vermerk).

1433, August bis 9. Dezember. In diesem Zeitraum erfolgt die Modellierung des Bronzekapitells für die Kanzel zu Prato durch Donatello und dessen Guß durch Michelozzo. An Ort und Stelle aufgestellt wird es erst im August 1438 (s. C. Guasti, Il pergamo di Donatello pel duomo di Prato, Firenze 1887, p. 20).

1433, 3. Oktober bis 1434, 1. Oktober: Während dieser Zeit weilt Cosimo de Medici in der Verbannung zu Padua und Venedig und läßt an letzterem Orte — nach Vasari II, 434 durch Michelozzo — im Kloster S. Giorgio maggiore die Bibliothek erbauen und einrichten (11).

1434, 27. Mai. Abschluß des zweiten Vertrages für die Ausführung der Prateser Domkanzel mit »Donato et aliis«, unter welch letzteren vor allem Michelozzo, als Geschäftsgenosse Donatellos, und erst in zweiter Reihe die übrigen Mitarbeiter am Werke: Pagno di Lapo, Maso und Giovanni di Bartolomeo u. a. m. gemeint sind (s. III, 8) (12).

1436, 4. April bis 1439, Ende Juni: Michelozzo arbeitet als Gehilfe Ghibertis mit einem Jahresgehalt von 100 Gulden an dessen zweiter Bronzepforte für das Florentiner Baptisterium (12. a).

1437. Beginn des Klosterbaues von S. Marco, nachdem Eugen IV. zu Beginn 1436 die Dominikaner darin eingesetzt (die Salvestriner, die es seither besessen hatten, werden nach S. Giorgio sulla Costa transferiert) und Cosimo de' Medici sich bereit erklärt hatte, für die Kosten aufzukommen (s. Del Migliore, Firenze illustrata, Firenze 1684, p. 219 und Richa, Chiese fiorentine VII, 117) (13).

1437, 30. September. Michelozzo schließt mit den Erben Bartolomeo Aragazzis ein Abkommen, wonach diese innerhalb 25 Tagen gehalten sind, den Preis der fertigen aber nicht abgelieferten Bestandteile von dessen Grabdenkmal, den sie dem Meister schulden, behördlich zu hinterlegen, dieser dagegen sich verpflichtet, die Aufstellung und Vollendung des Monuments in Montepulciano binnen der nächstfolgenden sechs Monate zu bewirken (s. III, 9). Wahrscheinlich fällt auch die architektonische Tätigkeit Michelozzos in Montepulciano (Fassade von S. Agostino, s. Archivio storico dell' arte VI, 1839, p. 250) in die nächstfolgenden Jahre. Urkundliches ist darüber nicht beizubringen (12. b).

1438, 17. September. Donatello und Michelozzo werden für die sieben Reliefs der Kanzel zu Prato mit 700 Lire bezahlt. Mit Einrechnung der übrigen (architektonischen und dekorativen) Arbeiten daran waren die Künstler im ganzen mit 2745 Lire 14 Soldi 6 Denari entlohnt worden (Guasti, a. a. O. p. 26 u. 27).

1438. Cosimo de' Medici erwirbt von den Caponsacchi das Patronat der Chorkapelle von S. Marco (sie besaßen es seit 1341) und von der Compagnia dello Spirito santo einen dahinter liegenden Grund und läßt darauf in den Jahren

1439—1441 durch Michelozzo den neuen Chor in erweiterter Form ausbauen (Richa, a. a. O. VII, 122).

1441. Im Januar oder anfangs Februar heiratet Michelozzo die Tochter Francesca des Lohgerbers Piero di Ambrogio (s. die beiden folgenden Regesten).

1441, 7. Februar. Datum der notariellen Urkunde, wodurch das Heiratsgut der Gattin Michelozzos mit 425 Goldgulden und ihre Morgengabe mit 50 Lire festgesetzt wird. Durch einen zweiten Notariatsakt vom gleichen Datum wird Michelozzo seitens der Angehörigen seiner Gattin der Verpflichtung, das Heiratsgut der

letzteren eventuell ihren Erben zurückzuzahlen, für so lange entbunden, als er dasselbe am Monte Comune (der Hinterlegungsstelle für die Mitgift der Florentiner Mädchen) nicht behoben haben würde (s. III, 10 und 11).

1441, Dezember oder 1442, Januar. Michelozzo wird sein ältester Sohn Bartolomeo geboren (vgl. seine Portata vom 28. August 1442, worin dessen Alter mit 8 Monaten angegeben ist).

1442, September bis Dezember. In diesem Zeitraum kommt der zweite Sohn Piero auf die Welt. Die Portata von 1442 erwähnt seiner noch nicht, in der von 1446 ist sein Alter mit 4 Jahren, 1457 mit 15 Jahren verzeichnet; zwischen 1457 und 1469 muß er verstorben sein, denn in der Portata des letzteren Jahres kommt er nicht mehr vor.

1442, 28. August. In seiner Portata von diesem Datum klagt Michelozzo, er habe seit zwei Jahren keine Aufträge. Indes besagen die vorstehenden Regesten, daß er gerade zu dieser Zeit mit den Bauten an S. Marco beschäftigt war.

1443, 6. Januar. Der Neubau von S. Marco wird feierlich eingeweiht (14.)

1443, 10. Oktober. Ankauf eines Weingutes in S. Donnino a Brozzi um 24³/₄ Goldgulden (s. Portata von 1469). Das Jahr 1432, das Michelozzo in der Portata von 1457 als Ankaufsdatum angibt, ist falsch (wohl verschrieben für 1442); der fragliche Besitz findet sich in der Tat zuerst in der Portata von 1446 verzeichnet.

1444. Es wird ihm die Tochter Antonia geboren. In der Portata 1446 ist ihr Alter mit zwei, in der von 1457 mit 13 Jahren angegeben, in der letzten von 1469 fehlt sie, weil sie sich vor diesem Jahre verheiratet hatte.

1444. Vollendung der heute noch bestehenden Bibliothek im Kloster S. Marco (15).

1444. Beginn des Baues von Palazzo Medici in Via Larga (s. die Regesten zu den Jahren 1452 und 1459) (16).

1444, 5. (bzw. 10.) Oktober. Unter diesem Datum kommt Michelozzo zuerst als »Capomaestro della fabrica di S. Maria de' Servi« vor (17).

1444, 18. Oktober. Feierliche Grundsteinlegung für den Neubau des Chors — »cappella grande«. — der Servi durch den Erzbischof Scarampi (18).

1444, 30. Dezember. Michelozzo und seine Gehilfen Maso und Giovanni di Bartolomeo empfangen eine Teilzahlung von 5 Goldgulden für zwei »campanelle« (d. h. Bronzebeschläge mit Ringen, die zum Öffnen der Türen dienten), die sie für die Sakristeischränke des Domes in Arbeit haben. Die letzte Zahlung darauf erfolgt am 23. Dezember 1445 (19).

1445. Dieses Datum trug eine von Cosimo Medici für seine Kapelle neben dem sogenannten Noviziat in S. Croce gestiftete Glocke. Es ist demnach wohl anzunehmen, daß die daselbst in seinem Auftrage durch Michelozzo ausgeführten Bauten: die Tür zum Sakristeigang, dieser selbst, das Noviziat und die Cappella Medici (s. Bisticci p. 257, Vasari II, 442) vor diesem Zeitpunkt fertig waren (20).

1445, 28. Februar. Michelozzo und seine vorgenannten beiden Genossen erhalten für den Guß zweier Messingkugeln zu den Lampen des Hochaltars im Dome 30 Lire (21).

1446, 28. Februar. Michelozzo, Luca della Robbia und Maso di Bartolomeo schließen mit den Domoperai (die in Vollmacht der Arte della Lana vorgehen) den Vertrag für die Herstellung der Bronzetür der Domsakristei nach dem von den Meistern verfertigten, in der Domopera befindlichen Modelle, wonach die Arbeit innerhalb drei Jahren um den Preis von 1100 Goldgulden, das durch die Operai zu liefernde Rohmateriale nicht gerechnet, zu liefern sein wird (s. III, 14) (22).

1446, 11. August. Michelozzo wird, an Stelle des im April dieses Jahres verstorbenen Brunelleschi, mit einem Jahresgehalt von 25 Goldgulden zum Dombaumeister ernannt. Er behält diese Stelle bis Ende 1451 (s. III, 15).

1446, 29. November. Michelozzo wird von der Compagnia de' Magi in die aus ihrem Schoß gewählte Kommission entsendet, die das Fest der heiligen drei Könige vorzubereiten hat (23 a).

1446, 22. Dezember. Michelozzo und Genossen erhalten für die Lieferung von bronzenen Treppenstufen von der Opera del duomo eine Teilzahlung von 32 Lire 5 Soldi (23).

1446. Michelozzo wird sein dritter Sohn Niccolò geboren. In der Portata dieses Jahres ist dessen Alter mit 6 Monaten angegeben, in der von 1457 mit 10, in der von 1469 dagegen mit 25 Jahren (letzteres wohl fälschlich). Es ist neben Bernardo (geb. 1454 oder 1455) der einzige seiner Söhne, der den Vater überlebt. Er stirbt 1525 als angesehener Notar. Seine Portata von 1480 ist vorhanden (S. Giovanni, Drago).

1447. Vor diesem Jahre (näheres Datum unbestimmbar) gibt Michelozzo ein Gutachten über die Heilung der durch eine Wehranlage verursachten Schäden in der Lagune von Castiglione ab (23 b).

1447, 23. Februar. Die Parte guelfa übernimmt es, den dazumal schon zu gutem Teil nach Michelozzos Entwurf aufgeführten neuen Sakristeibau in S. Maria de' Servi (s. Anm. 17) zu Ende zu bringen und weist zu diesem Zwecke 250 Goldgulden an (s. III, 13, a u. b) (24).

1447, 28. Februar. Michelozzo übernimmt die Ausführung eines Bronzegitters für die Reliquien am Altar der Stephanuskapelle im Dom zu Florenz. Wie aus den Zahlungsvermerken hervorgeht, wird bis Ende 1462 an dem Werke vom Meister und seinen Gehilfen Maso und Giovanni di Bartolomeo und Bartolomeo di Fruosino gearbeitet (s. III, 16) (25).

1447, 27. Juni. Die Arte di Calimala beschließt, es sei irgendeinem ihrer Mitglieder, das sich dazu erbieten würde, die Erlaubnis zur Errichtung eines Tabernakels in S. Miniato al monte für das dort aufbewahrte wundertätige Kruzifix des hl. Gualbert zu erteilen (26).

1447, Oktober. Cosimo de' Medici erklärt sich bei seinem Besuch in Volterra bereit, zu den Kosten des zwei Jahre vorher begonnenen Baues von S. Girolamo beizutragen. Erst von diesem Zeitpunkt an wird Michelozzo, dem die Lokaltradition das Werk zuschreibt, auf dessen Ausführung Einfluß gewonnen haben. Es wiederholt die Anlage und Formen von S. Francesco al Bosco. Ob die Vorhalle mit den beiden Kapellen an ihren Enden von Anfang an vorgesehen war, läßt sich nicht entscheiden (27).

1448, 18. Mai. Michelozzo wird beauftragt, zur Sicherung der Befestigung von Castellina im Val die Greve einen Damm [*digam*] aufzuführen. Unterm 23. Januar 1449 werden die Auslagen dafür gutgeheißen und flüssig gemacht (s. III, 17).

1448, 10. Juni. Piero de' Medici erhält von der Arte di Calimala die Erlaubnis, an dem dazumal schon auf seine Kosten in Errichtung begriffenen Altartabernakel in S. Miniato al monte seine Imprese und das mediceische Wappen anbringen zu lassen (s. das vorstehende Regest zum 27. Juni 1447, und Berti, a. a. O. p. 65). Urkundliche Zeugnisse dafür, daß Michelozzo den Entwurf zu diesem Werke geliefert habe, sind nicht vorhanden; allein schon Vasari (II, 444) schrieb es ihm zu, und seine Attribution gilt allgemein als richtig.

1448, 11. Oktober. Die Signoria erläßt an die Domoperai den Auftrag, eine im Besitz derselben befindliche Glocke an Michelozzo auszuliefern, damit er sie bei der durch ihn in Herstellung begriffenen Uhr des Palazzo vecchio verwenden könne (28). Von dieser Herstellung spricht auch ein Dokument vom 29. April 1449 (publiziert unter III, 16 a c. 73), das eine gewisse Quantität Bronze als von Michelozzo für »faciendo rotam oriuoli« verwendet anführt. Auch bei dieser Arbeit hat sich der Meister der Brüder Maso und Giovanni di Bartolomeo als Gehilfen bedient. Maso notiert nämlich in seinem Florentiner Taccuino, er habe am 23. Oktober 1451 mit seinem Bruder den Guß der Glocke für die Uhr des Palazzo vecchio beendet (29).

1448. In diesem Jahre vollendet, laut Aufschrift auf dem Werke, Pagno di Lapo Portigiani das Tabernakel der SS. Annunziata in S. Maria de' Servi, das Piero de' Medici auf seine Kosten aufführen ließ. Dafür, daß Michelozzo den Entwurf dazu geliefert hatte, bietet — in Ermangelung urkundlicher Belege — wieder Vasari (II, 444) das frühste Zeugnis; auch hier ist indes aus stilkritischen Gründen an dessen Wahrheit nicht zu zweifeln (s. unsern chronologischen Prospekt für Pagno di Lapo im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml., Bd. XXIV, 1903, Beiheft S. 139).

1450, 29. September. Michelozzo geht zur Beschaffung von Marmormaterial für den Bau der Laterne der Domkuppel nach Carrara (30).

1450, 31. Oktober. Bartolomeo di Fruosino, der Gehilfe Michelozzos (s. oben zum 28. Februar 1448) wird für eine (im Guß nicht ganz gelungene) Glocke, die Michelozzo und er für die Nonnen von S. Giovanni de' Cavalieri angefertigt hatten, ausgezahlt (s. III, 18).

1450, 23. Dezember. Michelozzo wird mit zwei Steinhauermeistern neuerdings nach Carrara gesendet »pro faciendo unam lapidem magnam pro pilastris Lanternæ« (C. Guasti, La Cupola di S. Maria del fiore, p. 101 doc. 297). Dieser Aufenthalt scheint nach dem Zeugnis des in Anm. 30 mitgeteilten Vermerkes sich über Ende Mai des nächsten Jahres hinaus verlängert zu haben.

1450. Ungefähr in diese Zeit fällt der laut Vasari (II, 444) von Michelozzo ausgeführte Bau des Palazzo Tornabuoni. Auch hierbei ist an der Richtigkeit der Zuschreibung des genannten Biographen nicht zu zweifeln (31).

1451. Vor diesem Jahre (wahrscheinlich schon zu Beginn der vierziger Jahre) wird die Villa von Trebbio, und nach 1451 diejenige von Caffagiuolo, beide im Mugello gelegen, durch Cosimo ausgebaut. Nach Vasari (II, 442) war Michelozzo der ausführende Architekt (31 a).

1451, März. Auf Kosten Cosimo de' Medicis wird das Kloster S. Girolamo in Fiesole durch Michelozzo erweitert (Vasari II, 443, Gaye I, 559). Von seinem nachmaligen Besitzer Ricasoli den Jesuiten geschenkt, war es lange ihr Profeßhaus und ist seit einigen Jahren zu einem von Nonnen geleiteten Sanatorium eingerichtet. Die ursprüngliche Anlage ist bei diesen mehrfachen Wandlungen gänzlich verschwunden.

1451, Dezember. Mit diesem Monat hört die Bestallung Michelozzos als Dombaumeister auf; an seiner Statt wird am 25. August 1452 Antonio Manetti Ciandi dazu ernannt (s. oben das Regest zum 11. August 1446).

1451. In diesem Jahre werden die über dem ersten Klosterhof von S. Marco gelegenen Dormitorien vollendet, und es kommen damit die Bauarbeiten an genanntem Kloster zum Abschluß (Richa, VII p. 124).

1451. Die von diesem Jahre an wieder vorhandenen Rechnungsbücher von S. Maria de' Servi (s. oben das Regest zum 5. Oktober 1444) berichten für 1451 und die nächstfolgenden Jahre von Arbeiten am Atrium vor der Kirche (le volte dinanzi alla chiesa) am Portalvorbau (l' antiportico), an den Kapellen der linken Schiffsseite (accrescimento della chiesa verso l' altar maggiore), am Chore (lavorio del tondo), am 1. Klosterhof (primo chiostro) und am Hauptportal (s. III, 12 die Rechnungsvermerke aus den Jahren 1451—1454).

1452, 27. April und 3., 21. und 27. Juni. Maso di Bartolomeo wird für Zeichnungen, die er für die Sgraffittodekoration des Hofes von Palazzo Medici geliefert hat, bezahlt; zu dieser Zeit müssen sonach die Arbeiten an diesem Bau der Vollendung nahe gewesen sein (32).

1452, 3. Juni. Michelozzo erhält von der Arte dei Mercatanti den Auftrag, für den silbernen Prunkaltar des Baptisteriums S. Giovanni eine Statue des Täufers in Silber anzufertigen (33).

1453. Michelozzo wird eine Tochter Marietta geboren. In der Portata 1457 wird ihr Alter mit 4 Jahren angegeben, in der von 1469 kommt sie nicht mehr vor, ist also in der Zwischenzeit verstorben.

1454 oder 1455. Es kommt sein Sohn Bernardo zur Welt. In der Portata 1457 ist er als $2^{1}/_{2}$ Jahre alt verzeichnet; in der von 1469 fehlt er, kommt aber in derjenigen des Sohnes Niccolò von 1480 als »priore« wieder vor.

1454, 29. Januar. Beschluß der Signorie, die verbaute Hofhalle des Palazzo vecchio wieder herzustellen, und am darauffolgenden 13. Februar Wahl dreier Operarii für die Ausführung der betreffenden Arbeiten. Im Mai sind die Demolitionen im Hofe schon im Gange, und am 11. Oktober wird schon das »opus inceptum lodiarum et columnarum« erwähnt. Daß bei diesem Unternehmen Michelozzo die leitende Rolle zufiel, leidet nach dem detaillierten Bericht Vasaris (II, 434 ff.) darüber keinen Zweifel; da er selbst an den späteren Umbauten des Palazzo vecchio beteiligt war, mußte ihm gerade dessen Baugeschichte wohl bekannt sein. Sonderbar bleibt nur, daß in den bezüglichen Provisionen der Signorie Michelozzos Name nirgends vorkommt (vgl. III, 19).

1455, 13. Februar. Michelozzo erhält für die Aufmessung nnd Abschätzung der bis zu diesem Zeitpunkt am Chor von S. Maria de' Servi ausgeführten Arbeiten als Honorar 2 Lire 2 Soldi 6 Denari und überdies ein Pfund geweihter Kerzen (!). Damals scheinen diese Arbeiten zu vorläufigem Abschluß gekommen zu sein, um dann erst 1460 unter Leitung Manettis wieder aufgenommen zu werden (s. unter III, 12 die dem obigen Datum entsprechenden Rechnungsvermerke) (34).

1455, 26. April. Unter diesem Datum kommt Michelozzo als »chapomaestro a qualunche muraglia de fratj de servj« zum letztenmal in einem eigenhändig geschriebenen Dokument vor, worin er die von dem Scarpellino Salvi di Lorenzo Marocchi und Genossen bei den Erweiterungsbauten des Klosters geleisteten Arbeiten für die Erben des inzwischen verstorbenen Meisters als Vertrauensmann beider Parteien abschätzt (s. III, 12 a. a. et d.)

1455, 20. August. Cosimo de' Medici erhält vom Herzog Francesco Sforza einen Palast in Mailand zum Geschenk und läßt ihn in den folgenden Jahren als Sitz seines dortigen Bankhauses ausbauen. Es hat sich davon nur eines der Portale (ins Museo artistico übertragen) und zum Teil die Hofhalle (in der heutigen Casa Vismara, in Via de' Bossi) erhalten. Vasari (II, 448) nennt Michelozzo als Erbauer, sich auf Filarete berufend, der indessen seinen Namen nicht erwähnt. Jedenfalls

erfolgte die Ausführung durch einheimische Kräfte, die dem Werke den Stempel der lombardischen Kunst aufdrückten (35).

1457. In der Portata dieses Jahres klagt Michelozzo wieder darüber, daß er keine Aufträge habe (truovomi senza niuno inviamento). Unter seinen Schuldnern führt er die Erben Bartolomeo Aragazzis für dessen vor 20 Jahren (s. das Regest zum 30. September 1437) fertiggestelltes Grabmal mit 60 Gulden, die Mönche von S. Maria de' Servi mit 60, und die Signorie von Florenz mit 44 Gulden an, die er für eine 1432 in der Burg (cassero) von Montepulciano ausgeführte Arbeit noch immer zu beanspruchen hat.

1457. Es wird ihm sein jüngster Sohn Leonardo geboren. In der Portata dieses Jahres figuriert er noch nicht, in der von 1469 ist sein Alter mit 12 Jahren angegeben.

1457. In ihrer Portata von diesem Jahre geben die Söhne Palla Strozzis an, der Bau ihres schon vom Vater 1451 begonnenen Palastes, des sogenannten Palazzo dello Strozzino auf Piazza degli Strozzi, befinde sich in vollem Zuge. Laut ihrer Portata von 1469 ist derselbe dazumal vollendet (s. III, 20). Vgl., was wir in unserem Artikel: Giuliano da Majano in Siena, im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. XXIV, 1903, S. 333 über die Wahrscheinlichkeit, daß er von Michelozzo entworfen, zum Teil aufgebaut und nach der Entfernung des Meisters aus Florenz um 1460 von Giuliano da Majano vollendet worden sei, ausgeführt haben.

1458. Nach diesem Jahre läßt Cosimo de' Medici für seinen jüngeren Sohn Giovanni (gest. 1463) auf dem von den Baldi erworbenen Grunde von Michelozzo die Villa erbauen, die unter ihren späteren Besitzern Mozzi und Spence vielfach verändert und, gegenwärtig im Besitz von Mr. Mac Calmont, nur noch wenig von ihrer ursprünglichen Anlage aufweist (Vasari II, 442 und G. Carocci, I Dintorni di Firenze, Firenze, 1881 p. 67).

1459, 23. April. In einem Schreiben dieses Datums schildert der zu Besuch in Florenz weilende Galeazzo Maria Sforza seinem Vater Francesco, Herzog von Mailand die dazumal vollkommen ausgebaute und ausgestattete Villa Careggi (s. III, 21).

1459, 10. Juli. In einem Briefe von diesem Tage berichtet Benozzo di Gozzoli dem in Villa Careggi weilenden Piero de' Medici, er habe seine Fresken in der Kapelle des Palastes in Via larga beendet (Gaye I, 191). Dieses Datum kann somit als annähernder Vollendungstermin der Arbeiten am und im Palaste festgehalten werden.

1459. Michelozzo wird sein letztes Kind, die Tochter Elisabetta geboren. Die Portata von 1469 gibt ihr Alter mit zehn Jahren an.

1460. Um diese Zeit entstanden die beiden Marmorbaldachine in der Kirche zu Impruneta bei Florenz. Obwohl für Michelozzos Autorschaft keine Belege beizubringen sind, so stimmen sie doch in Stil und Dekoration so sehr mit dem nach des Meisters Entwurf ausgeführten Tabernakel in der Annunziata überein, daß an jener nicht wohl gezweifelt werden kann. Ihr Entstehungsdatum läßt sich nach dem Stil der Arbeiten Luca della Robbias, die sie umschließen, annähernd festsetzen (s. W. Bode, Luca della Robbia im Jahrbuch d K. Preuß. Kunstsamml., 1900, S. 14).

1462. Die Angabe der Annotatoren des Vasaris (II, 438 nota 2, als Kommentar zur betreffenden Nachricht des letzteren: fu fatto di Collegio) Michelozzo habe in diesem Jahre im Rate der dodici Buonomini gesessen, ist unrichtig. Der Meister hat dieses oder ein anderes Amt in den Kollegien seiner Vaterstadt nie bekleidet (35, a).

1462, 4. Februar. Das Grabmal, das der Neffe des unter diesem Datum verstorbenen Arztes Giovanni Chellini diesem in der Hauptkirche S. Jacopo seines Geburtsortes errichten ließ, zeigt in der Statue des Verstorbenen so große Stilähnlichkeit mit der des Bartolomeo Aragazzi, daß sie wohl Michelozzo zuzuweisen sein wird. Die bisher dafür angenommeue Autorschaft Pagno di Lapos läßt sich nicht weiter aufrechterhalten (s. das hierzu in unserem chronologischen Prospekt über ihn im Jahrbuch d. Preuß. Kunstsamml., Bd. XXIV, Beiblatt, S. 141 beigebrachte). Das Grabmal hat mehrfach Umstellungen erlitten, und ist dessen ursprüngliche Anordnung nicht mehr festzustellen (s. H. Mackowsky, San Miniato al Tedesco in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1903, S. 216).

1462, 12. Dezember. An Michelozzos Gehilfen Bartolomeo di Fruosino erfolgt die letzte Zahlung für das Bronzegitter des Stefanusalters im Dom (s. oben das Regest zum 28. Februar 1448 und den betreffenden Rechnungsvermerk unter III, 16 ad a. und d.)

1462. Die Kirche des Klosters S. Girolamo in Fiesole befindet sich im Bau (vgl. Gaye I, 565 und das oben zum Regest vom März 1451 Gesagte). Die Kirche zeigt die gleiche Grundrißanlage wie Cappella Medici in S. Croce und die Sakristei der Servi, nur vergrößert und reicher ausgestaltet, in freieren, luftigeren Verhältnissen. Durch spätere Änderungen hat sie ihren ursprünglichen Stilcharakter eingebüßt.[1]

1462. Pigello Portinari, der Leiter des mediceischen Bankhauses in Mailand, beginnt den Bau der nach ihm benannten Kapelle an S. Eustorgio daselbst (36).

1464, 9. Februar. Die Wiederherstellung des durch den Brand vom 8. August 1462 geschädigten Palazzo del Rettore in Ragusa wird beschlossen und Michelozzo als Sachverständiger dazu berufen. Die Ausführung der Arbeiten jedoch wird in der Folge Giorgio da Sebenico übertragen (s. III, 22) (37).

1464, 16. Mai. Michelozzo schließt in Ragusa mit dem Bevollmächtigten der Herren von Chios einen Vertrag, wodurch er sich verpflichtet, mit einem Jahresgehalte von 300 Golddukaten für mindestens sechs Monate in ihren Dienst zu treten und innerhalb der nächsten acht Tage nach Chios sich einzuschiffen. Offenbar handelte es sich (was im Vertrag nicht erwähnt ist) um die Anlage von Befestigungsbauten. Über den Verlauf der Sache fehlen weitere Urkunden oder Nachrichten (s. III, 23).

1464, 4. bzw. 10. August. In dem unter diesem Datum mit Luca della Robbia betreffs Vollendung der Bronzetür für die Domsakristei geschlossenen neuerlichen Vertrag wird Michelozzo als abwesend angeführt (s. unter II, Anm. 22).

1465. Von diesem Jahre an bis einschließlich 1471 findet sich Michelozzo in dem sogenannten Libro dello Specchio der Steinhauer und Holzarbeiter (Arte di Pietra e Legname), worin die Beitragsleistungen der Mitglieder für die gemeinsamen Auslagen der Zunft verzeichnet wurden, als solches eingetragen (38).

1468. In diesem Jahre verheiratet Michelozzo seine 1444 geborene Tochter Antonia an Agostino di Gugliadore, dem er laut Portata von 1469 auf ihr Heiratsgut noch 25 Gulden schuldet.

1469. In seiner Portata von diesem Jahre führt er noch immer seine beiden Aktivforderungen an die Erben Aragazzis und die Mönche von S. Maria de' Servi mit je 60 Goldgulden, — die letztere mit der Bemerkung an, daß er auf ihre

[1]) Die Jahreszahl 1462, die sich auf dem Kamin im großen Saal von Villa Careggi eingemeißelt findet, hat keine Bedeutung, da er eine Arbeit des späten Cinquecento ist.

Begleichung wohl werde verzichten müssen. Unter seinen Schulden sind 51 Gulden für das Hochzeitsgewand seiner 1468 verheirateten Tochter verzeichnet.

1470, 17. August. Den Operai di Palazzo wird durch die Signoria der Auftrag zur Ausführung der Umbauten und Decken in den oberen Sälen des Palazzo vecchio erteilt. Diese wenden sich damit wahrscheinlich an Michelozzo (39).

1471, 3. Mai. Giovanni da Gaiuole arbeitet — wahrscheinlich nach einem Entwurf Michelozzos — an der Decke eines Saales im Palazzo vecchio (Repertorium für Kunstwissenschaft II, 272) (40).

1472, 7. Oktober. Michelozzo wird im Erbbegräbnis der Familie in San Marco beigesetzt (Libro de' Morti, serie della Grascia, vol. 5.º dal 1457 al 1506 a c. 116: Michelozzo Rp.º [*riposto*] in San Marcho adj 7 dottobre 1472. Im Libro de' Morti dei Medici e Speziali findet sich die Todesangabe nicht verzeichnet).

II. ERLÄUTERUNGEN UND QUELLENBELEGE ZUM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. Siehe die betreffende von der Signoria ausgestellte Urkunde unter III, 1.

2. Die unter III, 2 veröffentlichten Steuereinbekenntnisse Michelozzos und seiner Brüder stimmen in der Angabe des Geburtsjahres nicht überein; sie variieren von 1394 bis 1399, zwei davon (von 1427 und 1457) ergeben übereinstimmend 1396 als Geburtsjahr. Die Portate sind auszugsweise schon von Gaye, I, 117 u. ff. mitgeteilt.

2a. In seiner Portata vom Jahre 1427 (S. Giovanni, Leon d' oro f. 51 verde, a c. 1142) gibt Giovanni di Bicci seinen dortigen Besitz mit folgenden Worten an: Uno luogho posto acharegj nel popolo dellapieve di santo stefano impane nel quale io abito chon chorte orto masserizie e con piu terre lavoratie vignate a chuj aprimo e secondo via, $^1/_3$ francescho dugolino ruccellaj, da $^1/_4$ ilfiume diterzolla, il quale lavora domenicho di sandro vochato lo starnone [*es folgt sodann die Beschreibung der dazugehörigen Poderi*]. — Villa Careggi hat ihre Frühquattrocento-Architektur bis zu den Tür- und Fenstergewänden, der mächtigen Treppe, die ins obere Geschoß führt, den Decken und Wölbungen ihrer Räume, den Säulen und Kapitellen der Hofarkarden und, last not least, den beiden reizenden Loggien gegen die Gartenterrasse (die eine davon zweigeschossig) vollkommen bewahrt. Nur der östliche Teil des Cortile zeigt im Brunnen und in einer Tür den Stil der Übergangsepoche von der Gotik zur Renaissance, und die Tür zur Kapelle gehört der Zeit des Barocco an.

3. Laut Angabe Michelozzos in seiner Portata von 1427. Die in Rede stehende Arbeit wurde an Ghiberti am 26. August 1419 vergeben, die Restzahlung dafür erfolgte am 17. Dezember 1422. Vgl. Alfred Doren, Das Aktenbuch für Ghibertis Matthäusstatue an Orsanmichele in Band I der Italienischen Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut zu Florenz, Berlin 1904. Michelozzos Name wird in den Urkunden neben dem Ghibertis nirgends angeführt.

4. Die Quelle für diese Angabe ist der Auszug aus dem (seither verlorenen) Ausgabenbuch der Arte di Calimala über die beiden Baptisteriumspforten, den Th. Patsch (Antonio Cocchi) in seinem Werke La porta principale del Battistero di S. Giovanni, Firenze 1774 veröffentlicht und E. Müntz neuerdings in Les Archives des Arts, Paris 1890, p. 15—22 wieder abgedruckt hat. Die Michelozzo betreffende Stelle lautet (am letztangeführten Orte p. 18): Michelozzo di Bartolommeo lavorò piu tempo alla detta seconda [*d. h. der ersten Tür Ghibertis*] porta a 75 [*wohl Lire, nicht fiorini d' oro*] l' anno. Gleich hohe Zahlung haben nur einige der Gehilfen, z. B. Donatello und Ghibertis Stiefvater Bartolo di Michele, woraus zu folgern ist, daß

der junge Michelozzo dazumal schon im vollen Besitz der Guß- und Ziseliertechnik war, die ihn vor vielen andern Meistern auszeichnete. Zugleich scheint es erlaubt, aus der gemeinsamen Arbeit mit Ghiberti, namentlich an der Matthäusstatue, zu schließen, daß Michelozzo auch seine eigentlichen Lehrjahre bei dem älteren berühmten Meister durchgemacht habe.

5. Das angegebene ungefähre Datum findet sich verzeichnet in der handschriftlichen Chronik des Guardians des Klosters P. Giuliano Ughi (1483—1569), wovon das Florentiner Archiv (Storie e Relazioni miscellanee vol. 97) die einzige Kopie aus dem 17. Jahrhundert bewahrt (das ehemals in der Klosterbibliothek vorhandene Original ist verloren). Vgl. unter III, 3a. Wenn Bisticii (Vite p. 253) den Beginn des Erweiterungsbaues erst nach Beendigung der Bauten an S. Marco, also nach 1442, ansetzt, so widerspricht dem nicht nur der zu dieser Zeit schon viel entwickeltere Stil Michelozzos, als ihn die Bauten an S. Francesco al bosco zeigen, sondern auch die Tatsache eines Besuchs des Klosters durch Papst Eugen IV. im Frühling 1436, der das Vorhandensein größerer Räumlichkeiten voraussetzt, als solche die kleine Anlage des von den Ubaldini gegründeten Basilianerklosters, das schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts dem Orden des hl. Franziskus überwiesen worden war, darbot. Als der Zeit des mediceischen Umbaues angehörig verrät sich — außer wenig bedeutenden Details im Kloster — namentlich die Kirche und Sakristei. Letztere zeigt neben einfachen Frührenaissancetüren schon das von Michelozzo später (Arkadenloggien in Villa Careggi, Sakristei der Servi, Sommerrefektorium von S. Marco u. a. m.) bevorzugte Spiegelgewölbe mit Kappen, die Kirche aber am Choreingang und in der Apsis ganz merkwürdige Kämpfer für die Gewölbrippen, die sich in recht unbeholfener Weise aus einem antiken Gebälkstück (mit den Mediceerkugeln im Fries) über drei es stützenden umgekehrten Pyramiden als Konsolen zusammensetzen.[1]) Am Äußern des durchweg aus Ziegeln aufgeführten Baues läuft ein Kranzgesims von vier Schichten übereck gestellter Backsteine und einem Zahnschnitt darüber hin, ganz ähnlich, wie es auch an der Chorpartie von S. Marco in Florenz vorkommt (der Kampanile ist später). Laut der Chronik Ughis waren die Bauten und die innere Einrichtung von Kloster und Kirche im Jahre 1438 beendet.

6. Das Testament Cossas, vom 22. Dezember 1419 (drei Tage vor seinem Tod) enthält darüber folgende Bestimmung: Item sui corporis sepulturam elegit, et sepelliri voluit in illa Ecclesia de qua videbitur et placebit infrascriptis suis Executoribus. In quaquidem, et pro qua sepultura facienda . . . . expendi voluit de substantiis ipsius domini Testatoris per dictos infrascriptos suos Executores . . . . quantum dictis Executoribus . . . . videbitur et placebit (Archivio storico italiano t. IV P. I p. 292). Einer der vier Testamentsvollstrecker war Giovanni di Bicci de' Medici, der wohl als Freund und Anhänger des Verstorbenen sich der Ausführung seines Grabmals vorzugsweise wird angenommen haben. Daher entstand die unrichtige Angabe Vasaris, dasselbe sei auf Kosten Cosimo de' Medicis hergestellt worden, wo doch ihr Bankhaus, als Depositar des Nachlasses Cossas, nur die Zahlungen dafür leistete. Woher die Annotatoren des Vasari-Lemonnier die Nachricht genommen haben, diese hätten sich auf 1000 Gulden

[1]) Die sonderbaren Pyramidenkonsolen entnahm Michelozzo sehr wahrscheinlich dem neben der Villa Trebbio bestehenden Kirchlein, wo sie als Stützen der Gewölbrippen, jedoch ohne Gebälkstück, ähnlich vorkommen. Das Gründungsdatum gibt die folgende Inschrift in der kleinen Sakristei: MCCCLXIV dì X marzo fu fondata e cominciata questa chiesa e questo luogo a nome di Dio e di Santo antonio e di Santhonofri àlo fatto fare frate girolamo di vanni di orbivieto monaco del ordine delelmo di camaldoli col aiuto di Dio e delle bone persone. Dono questo terreno aliano ghini libero.

belaufen, wissen wir nicht zu sagen. Der den Künstlern zugesicherte Lohn betrug 800 Gulden (s. Portata von 1427). Der folgende Eintrag vom 28. Januar 1427 in den Büchern der Domopera bezeugt, daß damals die Arbeiten noch im Gange waren: Die XXVIIJ Januarij 1426: Item deliberaverunt [*Operarii S. Mariae del Fiore*] quod caput magister dicte opere possit vendere Bartolomeo taldj valori [*einem der vier Testamentsvollstrecker*] quattuor tabulas marmoris albi de opera pro pretio usitato pro sepultura pape Johannis XXIIJ. (Archivio dell' Opera del duomo, Libro de' Deliberazioni dei Consoli e Operaj dal 1425 al 1436, a c. 50).

7. Laut Michelozzos Aussage in seiner im Juli 1427 verfaßten Portata war der für Arbeit, Transport und Aufstellung in Neapel ausbedungene Lohn des Brancaccigrabmals 850 Goldgulden, und es war das Werk dazumal etwa zu einem Viertel ausgeführt. Die Künstler hatten als Teilzahlung von dem mediceischen Bankhaus darauf 188 fl. 1 s. 11 den. erhalten (Gaye I, 118 n. 1). Für das Aragazzimonument war erst die Beschaffung des Marmors im Zug; der Preis sollte erst nach Fertigstellen durch Sachverständige bestimmt werden. Wann das Brancaccigrabmal fertig und ob es von Michelozzo selbst in Neapel aufgestellt wurde, darüber fehlt jede Nachricht. In betreff der Vollendung des Aragazzidenkmals s. das Regest zum 30. September 1437.

8. Die Arbeit wird an die beiden Meister, »e massimamente al detto Michele di Bartolomeo di Gherardo quivi presente e per se e il detto Donato ricevente« nach dem Modelle »che lasciano nella sagrestia della cappella [*del Cingolo*] facto di loro mano« vergeben und soll am 1. September 1429 vollendet sein; ihr Preis soll sodann durch Lorenzo Sassoli, den berühmten Prateser Arzt und Vater des Humanisten gleichen Namens, des Schülers und Biographen Vittorinos da Feltre, bestimmt werden. Durch notarielle Urkunde vom 27. November 1428 übernimmt der bekannte »lastraiuolo« Andrea di Nofri die Haft für die beiden ausführenden Künstler. Siehe den Wortlaut des Vertrags unter III, 4. — Die Ausführung des Werkes begann indes erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1434 (vgl. den chronologischen Prospekt zu diesem Datum).

9. Über das dort nach Brunelleschis Plan ins Werk zu setzende Unternehmen vergleiche man das in unserer Biographie desselben S. 359—366 Ausgeführte. Der Exmissionsbeschluß ist in den Deliberazioni dei Dieci di Balia nicht aufzufinden; dagegen sind in dem Libro delle spese fatte dal Comune per la guerra di Lucca (Archivio di Stato, Dieci di Balia, alte Signatur: Classe XIII Distinzione 1 Num. 6) die Zahlungsanweisungen an die genannten Meister vorhanden, darunter die folgenden beiden auf Michelozzo bezüglichen:

Michelozzo di bartolomeo intagliatore de avere adì XXVIIII di maggio fior. trentatre per vigore di stanziamento allui fatto adì 29 daprile da signori e collegi e X di balja per parte djsuo salaro e rimunerazione djsuo faticha che fu mandato in campo aluccha per ordinare ciertj edificj contro al Singnore di Luccha posto il comune debj dare a c. 230 . . . . fior. 33

E de avere adi 14 djgiugno fior. cinquanta per vigore djstanziamento allui fatto q[*uest*]o dj chome djsopra per resto dj dj 83 e stato in detto luogho a fior. 1.° ildj cominciatj adj 20 djmarzo posto il comune debi dare in questo a c. 329 . . fior. 50

Noch im Jahre 1433 ist die Kommune dem Meister laut seiner Angabe in der Portata dieses Jahres auf das vorstehend angewiesene Gehalt 285 Lire schuldig.

10. Der ungenannte Adressat und der fehlende Absendungsort des Schreibens lassen sich dadurch bestimmen, daß dieses im mediceischen Carteggio auf einen Brief vom vorhergehenden Tage folgt, den der in Michelozzos Schreiben genannte Giuliano aus Padua an seinen Vater Averardo di Francesco richtet. Dieser letztere ist nicht der

Großvater Cosimos, mit dem Beinamen Bicci, sondern gehört einem andern Zweige der Familie an. — Die Arbeit, die Michelozzo für Giuliano, als Geschenk desselben an einen seiner Freunde, unter der Hand hat und die ihn in Padua festhält, wird wohl irgend ein kleineres Skulpturwerk oder eine Goldschmiedearbeit gewesen sein, nicht aber eine Medaille — denn sie wäre dann das frühste Erzeugnis ihrer Art und Michelozzo, nicht Pisanello, der Wiedererwecker der Medaillistik (s. was wir in unseren »Medaillen der italienischen Renaissance«, S. 55, über die Ansprüche des Meisters, unter die Medailleure gezählt zu werden, ausgeführt haben). Was aber Michelozzo überhaupt nach Padua geführt hatte — denn die gelegentliche kleine Arbeit für Giuliano de' Medici konnte es nicht gewesen sein —, darüber können wir nicht einmal eine Vermutung aufstellen. In ihrer Portata von 1430 geben seine Brüder den 18. Februar [*1431*] als Zeitpunkt seiner Rückkehr nach Florenz an (s. unter III, 2b.)

11. Die Tatsache der Erbauung durch Cosimo bezeugen die Nachrichten der wenig späteren Chronisten (Sansovino, Scradero u. a.), vor allem aber die bei Gelegenheit des Umbaues des Klosters um die Mitte des 17. Jahrhunderts verloren gegangene, uns aber wenigstens ihrem Wortlaut nach erhaltene Gründungsinschrift: Societati Mediceae Apud Deum Fratres et Studiosi Omnes Linguis Animisque Favore Tenemur Quod Sua Impensa Locum Bibliothecae Omni Cultu et Ornatu Ioanne Lanfredino Socio Faciundum Curavit (mitgeteilt bei A. M. Bandini, Catalogus Codicum Bibliothecae Laurentianae. Opera graeca. Florentiae 1764 tom. I p. X nota 2, und dorther auch bei Fabroni, Magni Cosmi Medicei Vita, Pisa 1789, II, 86). Den ausführlichsten, auf historische Nachweise gestützten Bericht über die Gründung der Bibliothek gibt A. M. Biscioni, Bibliothecae Mediceo-Laurentianae Catalogus, Florentiae 1752 t. I p. XIIff.: Annales D. Fortunati Olmo, qui ineunte saeculo XVII floruit, manuscriptae, nullam Cosmi Medici mentionem faciunt, quum inibi anteriora Bibliothecae Mediceae Monumenta sint de anno MCCCCLXVII, tribus scilicet annis postquam ipse Cosmus e vita migravit. Eo enim tempore disserens Chronista de Theophilo Abbate, haec habet: Hunc Ioannis Ursini Lanfredini familiaritate plurimum usum perspicio illectosque e Medicea Florentinorum familia praeclarissimos patricios, qui a patria ob intestina bella Venetiis exulabant, deinde locum Bibliothecae in Insula, augustissimi sane operis erexisse. Ac postea ad annum MCCCCLXXIII enarrationem prosequitur tali pacto: Quo tempore mirabilis Bibliothecae Aula Io. Ursini Lanfredini universorumque ex Medicea Familia Patriciorum, qui Venetiis tunc morabantur, liberalitate egregia in optimam structuram deducta est. Et demum memorata maxima auri summa a Medicea Societate ab anno praedicto ad MCCCCLXXVIII elargita, ut ferme (inquit) integrum volumen ex eis dumtaxat contexere; quae, qualis quantaque fuerit, ratiocinationum libri luculentissimis memoriis obtestantur. Expressere eorum temporum Monachi Illustrissimorum eorum Principum beneficia, qui capite ipsius Bibliothecae, perfecto ad plenum aedificio ultimis monumentis tantam rem nullis obliterandam temporibus, sic posteritati in perpetuum commendandam iussere: [*es folgt die oben mitgeteilte Inschrift*]. Quae quidem inscriptio & ipsa cum Bibliotheca periisset nisi eam Olmo in suis Annalibus servasset incolumem. Ex his apparet Cosmum, qui unico tantum anno Venetiis moratus fuit, inchoasse quidem suae Bibliothecae aedificium: et in patriam deinde revertentem, construendi, complendique negotium suae mensariae Societati, cui Lanfredinus præerat, donec opus perficeretur, demandasse: quod quidem, quum usque ad annum MCCCCLXXVIII perdurasset, Petrum filium ac Laurentium nepotem prosecutos fuisse non est dubitandum. Quale autem, quamque magnificum fuerit, idem Olmo, qui suis oculis illud aspexit (permansit enim intactum usque ad annum MDCXIV) fatetur his verbis: Aedificio circum extabant interius Mediceorum

Insignia: vidimusque ipsi ad nostra usque tempora consistentem mirabilem iuncturam, omni arte erectam, aureo tecto, tabulariis, parietibus, varia pictura, fabrefactis scamnis, atque ornatu omni splendidam: quae universa deinde anno MDCXIV Antonio Zuffo res Coenobii moderante, augustiora factura, ad interitum usque eversa fuere. — Biscioni gibt auch die Abbildung der dazumal noch existierenden Eingangstür zur Bibliothek, die in den obern Hälften der beiden Flügel mit einem Bronzegitter durchbrochen, in den untern mit aus Vasen emporsteigenden Liliensträußen donatellesken Stils — wohl in Intarsia — geschmückt ist; in den Friesen ringsum die mediceischen Imprese — das Ganze gewiß eine Arbeit florentinischer Hände. Für Michelozzos Autorschaft läßt sich freilich kein früherer Gewährsmann als Vasari beibringen, und ist sie, da das Bauwerk untergegangen, auch durch stilkritisches Zeugnis nicht erweisbar. Allerdings ist des Meisters Anwesenheit in Toskana zwischen dem 9. Dezember 1433 und Oktober 1434 nicht urkundlich bezeugt, und im Mai 1434 nimmt er am Abschluß des neuen Vertrags für die Prateser Kanzel (III, 7), weil abwesend, keinen Anteil. Er kann also in dieser Zeit wohl in Venedig gewesen und wenigstens den Entwurf für die Bibliothek geliefert haben; denn daß diese in der kurzen Frist kaum eines Jahres sollte fertiggebaut worden sein, ist unwahrscheinlich. Der in der Kirche S. Giorgio maggiore (2. Altar rechts) durch Tradition unserm Meister zugeschriebene hölzerne Kruzifixus hat nichts mit ihm zu tun. Er ist eine bedeutende Arbeit von feinen Formen, doch abschreckend naturalistisch behandeltem Kopfe. Nach der treffenden Beobachtung eines jüngeren Kollegen, mit dem ich das Werk vor kurzem neuerdings prüfte, schließt schon das mit dem bekannten Granatmuster polychromierte Schamtuch dessen toskanische Provenienz aus. Dort wäre dieses ganz ungewöhnlich, während es für die nordischen Gegenden typisch ist. Wahrscheinlich haben wir die Schöpfung eines Südtiroler Holzschnitzers aus der Mitte des Quattrocento vor uns, der in Venedig unter dem Einfluß der dortigen Kunst gearbeitet hat.

12. Schon Mitte Juni ist das erste Relief von Donatello fertiggestellt und am 3. August wird es von aus Florenz berufenen Sachverständigen abgeschätzt (ihre Namen verschweigen leider die Rechnungsvermerke, s. Guasti, Il pergamo di Prato, Firenze 1887, p. 19 u. 23). In den folgenden Jahren nehmen die Arbeiten ihren Fortgang; am 3. Juni 1436 werden drei weitere Reliefs abgeliefert, am 14. Juli 1438 werden die Relieftafeln in die Balustrade der Kanzel eingefügt, am 8. August wird das Bronzekapitell versetzt, am 3. September samt dem Wappen der Stadt vergoldet (s. Guasti, a. a. O. p. 25 u. 26).

12, a. 1436, 4 Aprile. Historie dieci e pezzi 24 di fregi delle porte di S. Giovanni gettati si comincino a nettare per Lorenzo di Bartoluccio e un suo figliuolo e Michelozzo di Bartolomeo.

1439, 4 Luglio. Concordia con Lorenzo di Bartoluccio per le porte di S. Giovanni, al quale si paghi per lavoro fatto su dette porte egli il figliuolo e altri da dì primo gennaio 1437 [*st. com. 1438*] a tutto giugno passato fj. 180, rogato Ser Francesco.

(Aus dem »Quaderno di ricordi, segn.º K, dal 1434 al 1440 dell'Arte de' Mercatanti di Calimala a c. 87 e 103« exzerpiert in den Carte Strozziane II.ª serie, vol. 51 Fatti e Memorie dell'Arte dei Mercatanti, vol. I.º fol. 61 und 63ᵛ (das erste Regest wiederholt in vol. II.º fol. 114), und dorther zuerst abgedruckt bei H. Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke, Leipzig 1902, S. 39 (jedoch mit der irrigen Jahresangabe 1437 statt 1439 für das zweite Regest).

1437. Michelozzo die Bartolomeo che lavora su dette porte segli paghi 100 [*fj*] l' anno.

Lorenzo di Bartolo possa tenere al lavoro della detta porta Michelozzo suddetto, Vettorio figliuolo di detto Lorenzo, e altri tre. (Nach Th. Patch reproduziert bei E. Müntz, Les Archives des Arts, Paris 1890, p. 19.

Es handelte sich bei der in Rede stehenden Arbeit um die Ziselierung der zu dieser Frist schon sämtlich gegossenen zehn Reliefs. Es wurden dazumal sechs davon fertig ziseliert; dann erlitten die Arbeiten von 1439—1442 wegen fehlender Geldmittel fast völlige Unterbrechung, und erst 1443—1447 erfolgte die Ziselierung der vier übrigen Reliefs, an der Michelozzo indes nicht mehr teilnahm (vgl. Brockhaus, S. 50 und Müntz, p. 19 u. 20.

12, b. Das Grabmal Aragazzi wurde beim Neubau des Domes auseinandergenommen; seine Bestandteile finden sich jetzt ohne jeden Zusammenhang an verschiedenen Stellen in demselben aufgestellt. Zwei dazugehörige Halbfiguren von Engeln sind im Besitz von Mr. Nugent-Bankes in England. Über seine ursprüngliche Zusammensetzung lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Der Florentiner Architekt E. Marcucci hat (auf einer Tafel des Florentiner Sammelwerkes »Ricordi di Architettura«) eine Restitution im Anschluß an die Denkmäler Cossa und Brancacci versucht.

13. Das Urkundenmaterial über diese Periode des Klosters fehlt im Florentiner Staatsarchiv vollständig, wir sind also auf die im allgemeinen viel späteren literarischen Quellen angewiesen, denen jenes Material wenigstens teilweise noch zur Verfügung stand. Sie, wie auch Vasari (II, 440), nennen Michelozzo als Bauleiter, dagegen führt ihn keiner der gleichzeitigen Autoren S. Antoninus, Vesp. Bisticci u. a. als solchen auf. Trotzdem ist an seiner Autorschaft schon aus stilkritischen Gründen nicht zu zweifeln. Der Bericht des hl. Antonius, der dem Kloster seit seiner Übergabe an die Dominikaner angehörte, lautet (Chronica, Lugduni 1543, pars III.ª fol. CXL): Sumpta igitur [*a fratribus praedicatoribus*] possessione conventus Cosmas ut vir magnificus cepit edificare et dirutis prioribus officinis ut ineptibus et inutilibus: non destitit quousque omnia consummavit que nunc apparent: ecclesie solum addens maiorem capellam. Primo et secundo claustro perfectis ex agro priori cohorto contiguo viridarium spaciosum arboribus fructiferis consitum muris altis circumdatum constituit. Armarium longum et latum fieri fecit ita notabile sicut in tota Italia: libris notabilibus in diversis facultatibus non solum Latinis sed et Grecis, qui fuerant Nicolai de Nicolis viri studiosi lingue utriusque periti, illud exornans. Ipsa autem ecclesia consecrata fuit per cardinalem Capuanum in die epiphanie, domino ipso Eugenio cum cardinalibus et alijs curie prelatis ex conventu ſancte Marie novelle ubi residebat ad ipsam ecclesiam sancti Marci accedentibus: et missarum solenniis per dictum cardinalem celebratis interessentibus indulgentiam reliquente annorum VIJ, quradragenarium totidem die illa visitantibus ecclesiam ipsam perpetuo duraturam, et die illa cum nocte sequenti ibi requievit: quod fuit anno domini MCCCCXLIJ.

14. Das Datum sowie die Verdienste Cosimo de' Medicis um den Ausbau sind durch die über der Sakristeitür angebrachte gleichzeilige Inschriftstafel bezeugt. Ihren Text s. bei Richa VII, 124. Heute sind nur noch am Äußern der Chorpartie (Gesimse aus übereck gestellten Backsteinlagen, wie an S. Francesco al Bosco im Mugello) und in einigen Nebenräumen hinter dem jetzigen Chor (zwei Türeinrahmungen mit den Palle der Medici) sowie in der Anlage der Sakristei (quadratischer Grundriß, mit Kreuzgewölben überdeckt und quadratischer Ausbau für den Altar, durchaus im Stil Michelozzos) Reste vom Bau des Meisters übrig. Die Kirche wurde 1580 durch Giovanni Bologna, der Chor 1678 durch P. Fr. Silvani modernisiert bzw. umgebaut.

15. »Circa quam Bibliothecam notandum, quod completa fuit in aedificiis & banchis, atque armariis circiter annum Domini MCCCCLIIII« heißt es in den Annalia Conventus S. Marci de' Florentia almi Praedicatorum Ordinis ab illius receptione videlicet MCCCCXXXV usque ad annum MDIX (mitgeteilt von L. Mehus in der Einleitung zu Ambr. Traversarii Epistolae, Florentiae 1759, I, p. LXIV).

16. Der seither unbestimmte, auf die Autorität Del Migliores (Firenze illustrata, Firenze 1684, p. 198) um 1430 angenommene Baubeginn ist nunmehr durch das von Dr. Warburg aufgefundene Datum im Zibaldone di Gianozzo di Bernardo Salviati (Cod. Magliab. II, IX, 42, ohne Paginierung) festgelegt: Nell'anno 1444 si cominciò amurare la chasa di chosimo de' Medicj. Diese Notiz ist zwischen 1482 und 1485 aus einer älteren Vorlage in das Merkbuch übertragen.

17. Siehe unter III, 12 die urkundlichen Belegstellen zu diesem Datum. In ihnen wird Michelozzo als Urheber des Entwurfs für den Chor (cappella grande) und die Sakristei ausdrücklich bezeichnet. Es folgen dort eine Reihe von an Michelozzo bis Ende 1445 geleisteter Zahlungen, sowohl für seine Bauleitung (per parte di sua fatica e maesterio) als auch für Kapitelle, die er im Verein mit andern nicht namentlich angeführten Steinhauern (compagni intagliatori) geliefert hatte.

18. Den Anlaß zur Erweiterung des Chors hatten wohl jene 200 Dukaten gegeben, die G. Fr. Gonzaga, Markgraf von Mantua und Führer der florentinischen Söldnerheere, am 23. September 1444 letztwillig der SS. Annunziata zuwendete, eine Summe, die sein Sohn Lodovico (vor 1449) auf 1200, später (vor 1451) auf 2000 erhöhte. Für den auf Grund dieser Zuwendungen erst lange nachher (von 1470 an) erfolgten Aufbau der Chorrotunde, an dem Michelozzo keinen Teil mehr hatte, s. Braghirolli, Baugeschichte der Tribuna der SS. Annunziata in Florenz, im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. II, S. 259ff. Die dort mitgeteilten Urkunden ergänzen die schon von Gaye I, 225ff. veröffentlichten und berichtigen vielfach seine an dieselben geknüpften Ausführungen. Dort findet sich auch (S. 272) in einem Brief des Intarsiators und Baumeisters Giovanni da Gaiuole an den Markgrafen Lodovico vom 3. Mai 1471 das merkwürdig absprechende Urteil über den Chorentwurf Michelozzos: la quale [*fabrica*] fu per Michelozzo disegniata, e in tal maniera che da Filippo [*Brunelleschi*] nostro maestro fu dannata per più ragioni: prima perchè fu edificata adosso alla chiesa tanto che non vi rimane croce conveniente alla nave e corpo d' essa chiesa. E non vi si può porre altare nè choro nè adoperare cappella. Et non è, nè di per se, nè insieme, el perche detta opera è incteramente dannata.

19. 1444 die 30 decembris. Michelozzo Bartolomei et sotiis intaliatoribus flor. auri quinque pro parte solutionis campanellarum factarum pro ponendo armariis sacristie . . . . fj. V Ll. —

1444 die 25 februarii Michellozzo Bartolomeo et Maso eius socio intaliatoribus libr. Centum triginta sunt pro eorum magisterio [*folgen einige unentzifferbare Worte*] . . . . fj. — Ll. 130

1444, 25 febr. Michelozio bartolomei et Maso eius sotio intagliatoribus libr. duodecim sunt pro una campanella facta pro armariis sacristie que erat fracta . . . . fj. — Ll. XIJ

1445 die 23 mensis dec. Michelozzo bartolomei intagliatori flor: duodecim lib: quadraginta unam sol: duodecim pp. sunt pro parte solutionis magisterii duarum campanarum factarum . . . . fj. XII Ll. XLJ ſs. XIJ

(Arch. dell' Opera del duomo, Libro Stanziamenti dal 1442 al 1447, a c. 65.t, 75, 75.t e 99.)

20. Cosimo il Vecchio fece fare la Cappella de' Medici (detta anche del Noviziato) a sue spese col disegno di Michelozzo. In questa cappella conservavasi tuttavia nel secolo scorso una Campana sulla quale erano queste parole sotto l' arme medicea: Cosma de' Medicis dedicavit Sancte Crucis [*sic*] de Florentia Ann. 1445. Fu poi rotta e riſtaurata nel 1621 con perizia del Vasari [*gest. 1574*]; dall'epoca della soppressione in poi se ne sono perdute le tracce (Moisé, Santa Croce di Firenze, illustrazione storico-artistica con note e copiosi documenti inediti, Firenze 1845, p. 162).

21. 1444 die 28 mensis februarii. Michelozzo bartolomei et sociis intagliatoribus lib: triginta pro duabus pallis raminis que sunt pro lampadibus altaris majus [*sic*] . . . . fj. — Ll. XXX

(Arch. dell. Opera del duomo, loc. cit. a c. 77.)

22. Beide Sakristeitüren waren am 27. März 1437 an Donatello vergeben worden, ohne daß er bis 1446 etwas davon ausgeführt hätte.[1]) Der Rohguß des Türgestelles oder Rahmens (in den die Reliefs dann einzufügen waren) war im Februar 1448 vollendet, denn zu dieser Frist wird das dabei erübrigte Metall Michelozzo für das von ihm auszuführende Bronzegitter in der Stefanuskapelle des Domes überwiesen (s. III, 16). Damit scheint der Meister seine Mitwirkung an dem in Rede stehenden Werke für abgeschlossen betrachtet zu haben; sein Name kommt im Verlauf der ferneren Arbeiten daran nur noch einmal — in untergeordneter Bedeutung — vor (s. weiter unten). Die Vollendung des Werkes aber gestaltete sich folgendermaßen: Im April 1461 wird mit Giovanni di Bartolemeo ein Vertrag geschlossen, betreffend die Reinziselierung des Türrahmens und Aneinanderpassung der beiden Türflügel; er soll dafür 200 Gulden erhalten, die den ursprünglichen Kontrahenten auf ihre Entlohnung von 1100 Gulden zu Lasteng eschrieben werden. Giovanni liefert seine Arbeit am 17. Dezember 1463 zur Zufriedenheit der Auftraggeber (per bene fatte) ab. Darauf wird unterm 4. bzw. 10. August 1464 mit Luca della Robbia allein (Michelozzo ist in Ragusa abwesend, Maso di Bartolomeo lange tot) eine neuerliche Vereinbarung getroffen, die ihm gegen ein Entgelt von 700 Gulden die Vollendung der Bronzetür überträgt. Der Ausdruck der Urkunde: »a fare conpiere et storiare dette porte« und die Höhe der Entlohnung bezeugt klar, daß es sich dabei um die figürlichen Reliefs handelte (s. Rumohr, Italienische Forschungen II, 368—372). In der Tat sagt uns der folgende Zahlungsvermerk, daß Luca drei Jahre darauf die beiden letzten Reliefs ausführte: Adì 4 Novembre 1467. Andrea del Verrocchio de avere per metallo prestato a Luca e a Michelozzo per gettare le due ultime storie della porta della sagrestia fior. (zitiert bei Cavallucci, S. Maria del Fiore, Firenze 1881, parte II.ª, p. 137. Wir haben dies Dokument im Archiv der Opera nicht auffinden können). Ob Michelozzo hierbei noch selbsttätig miteingegriffen habe, ist bei seinem hohen Alter zweifelhaft; vermutlich erwähnt der Vermerk seinen Namen bloß als den eines der ursprünglichen Kontrahenten.

23. 1446, 22. mensis decembris. Michelozo bartolomei et sotiis intagliatoribus conductoribus schagliarum de bronzo lib: triginta duas sol: quinque pro parte solutionis . . . . Ll. XXXIj ß. V —

(Archivio dell' Opera del duomo, Libro Stanziamenti dal 1442 al 1447 a c. 123.)

[1]) Der betreffende erste Beschluß der Operai lautet (Libro dei Deliberazioni dal 1436 al 1442, a c. 13): die XIIIJ mensis Februarij 1436 [*st. fior.*]. Provisor dce ope teneatur et debeat locare Donato nicolaj magistro intaglj unam ex duabus sacristijs novis maioris ecclesie florentine de bronzo cum illis pactis modis et conditionibus, tempore et pretio prout declarabitur per Nicolaum Johanotij de biliottis, Salvestrum Jacobj de risalitis dominos ex offitio ipsorum operariorum et quidquid circa predicta fuerit factum per dictum Gualterottum et dictos duos operarios intelligatur et sit ac si factum fuerit per eorum offitium.

Welchem Zwecke die fraglichen Stufen zu dienen hatten, vermögen wir nicht zu sagen; für die Laterne waren sie nicht bestimmt, denn ihre Bronzetreppen wurden erst 1457 durch Bartolomeo Fruosini geliefert (C. Guasti, La Cupola di S. Maria del fiore, Firenze 1857, p. 107, doc. 315).

23, a. Die Compagnia de' Magi, die sich gebildet hatte, um das Fest der heiligen drei Könige alljährlich mit einer feierlichen Aufführung zu begehen, hatte ihren Sitz in einer Kapelle der Kirche S. Marco. Über die Art der »Rappresentazione«, die hierbei stattfand, sind wir nicht näher unterrichtet. Urkundliche Nachrichten über die Compagnia kommen seit Beginn des 15. Jahrhunderts vor (s. unter III, 15. a); unter ihnen ist auch das Dokument, das sich auf die Begehung des Festes im Jahre 1447 bezieht und das von der Erwählung Michelozzos in den Ausschuß Kunde gibt, der die Vorbereitungen dazu zu treffen hatte.

23, b. Vgl. III, 15. b. — Der Ort, um den es sich handelt, ist unter den vielen, die diesen Namen tragen, Castiglione della Pescaja, etwa zwölf Miglien westlich von Grosseto am Emissar der ausgedehnten Sumpfniederung (Palude di Castiglione) in das Meer gelegen. Schon früh bestand an letzterem ein Wehr, das von den Fischereipächtern (um das Eindringen der Flutwässer in die Lagune zu hindern) erhöht wurde und den Abfluß des stagnierenden Wassers in das Meer hinderte. Erst unter dem letzten Herrscher Toskanas wurde hier von Grund aus abgeholfen (s. Repetti, Dizionario della Toscana, Firenze 1833 ff., vol. I, p. 601). Für das Datum unseres Dokumentes, das keine Jahreszahl trägt, läßt sich wenigstens der terminus ante quem feststellen. Von 1404—1447 war Castiglione in florentinischem Besitz (in den es dann erst 1554 durch Kauf wieder zurückgelangte), und da Michelozzos Gutachten an die »Signori Ufficiali« der Republik gerichtet ist, so muß es vor 1447 abgegeben worden sein.

24. Es handelt sich dabei um die Erhöhung der Umfassungsmauern noch um vier Ellen und um Herstellung des Gewölbes, des Daches sowie der inneren Vollendungsarbeiten. Schon im Mai desselben Jahres ist die angewiesene Summe ausgegeben, und um die notwendigsten Auslagen im Betrag von 400 Lire zu decken (Einwölbung des Vorraums, Bodenbelag und Verputz der Sakristei, gemaltes Glasfenster, Dacheindeckung), wird die Veräußerung des für Giampaolo Orsini bestimmten Ehrenhelms verfügt, und weitere 250 Gulden für den Bau angewiesen. Unterm 14. Juni 1448 werden 700 Lire zur Auszahlung an die Gläubiger flüssig gemacht (Orlando Medici erhält 180 Lire für die Abtretung des ihm früher zugesicherten Eigentumsrechts an der Sakristei, der Maurermeister Lorenzo 265 Lire, ein zweiter Lorenzo, Kapellan an S. Pier maggiore, für das gemalte runde Glasfenster 72 Lire usw.). Am 28. Mai 1453 wird beschlossen, in die dazumal schon vollendete Sakristei das Geschränke und namentlich einen Kassenschrank zur Aufbewahrung der Gelder und Urkunden der Parte guelfa zu stiften, und es werden dazu 560 Goldgulden angewiesen, deren Verausgabung auf die nächsten vier Jahre verteilt werden soll. Einige der Rechnungsvermerke für die aus diesem Anlaß an die Scarpellini Lorenzo Marocchi, Papi di Sandro, Giovanni di Matteo, Zanobi di Luca in den Jahren 1451—1454 geleisteten Zahlungen haben sich erhalten, die Arbeit selbst ist untergegangen (s. unter III, 13 a u. b). Der Bau besteht aus zwei durch eine Tonnengurte getrennten quadratischen Feldern und ist von zwei Flachkuppeln gedeckt, deren Zwickel ungewöhnlich tief herabreichen und auf Wandkapitellen ruhen. An den Körper des Baues schließt sich nach vorn mittels einer auf Pilastern ruhenden schlanken Arkade der kleine Altarraum in Form einer halbrunden Apsis an, die von einem wohl späteren großen Fenster erleuchtet ist (da-

gegen sind die zwei schlanken Rundbogenfenster zu seiten der Apsispilaster und das Rundfenster über dem Arkadenbogen ursprünglich). Außer den Wand- und Pilasterkapitellen (korinthisch mit einreihigem Blätterkranz) fehlt jeder ornamentale Schmuck. Die Verhältnisse sind überaus schlank, die Raumwirkung sehr wohltuend; sie kann weder durch das späte, trockene Barockgeschränk, das die beiden Langwände bis fast auf die Höhe der Wandkapitelle bedeckt, noch durch die monochromen Architekturprospekte in den vier Lünetten, noch endlich durch die ähnliche Bemalung der zwei Flachkuppeln, die — Stuckdekoration nachahmend — den Ausblick in ein offenes Empyreum darstellen, aufgehoben werden. Die schöne Marmortür im Innern der Sakristei mit dem Wappen der Parte im Giebelfelde wurde 1459 von einem Meister Ambrogio aus Fiesole ausgeführt; vielleicht ist dies der 1456—1460 und wieder 1463 an der Badia von Fiesole vielfach beschäftigte Bruoso di Betto (s. unsern Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 588 ff. u. 598 ff. Den Vermerk über die Sakristeitür fanden wir vor Jahren in einem der Urkundenbände der Ss. Annunziata, unterließen es damals genaue Notiz davon zu nehmen, und konnten seither, trotz vielfachen Suchens, nicht wieder darauf geraten. Ein Vermerk darüber in dem aus späterer Zeit stammenden Libro di Memorie N.º 59 (vecchio 56), enthaltend unter anderm die Annotazioni di muraglia assunte da fra Tito Nasi dal campione nero segn.to C (dieser wichtige, noch von Tonnini benutzte Band ist heute nicht mehr auffindbar), lautet (ohne Paginierung): 1459. Al detto libro c. 114 appare la parte guelfa havere speso Ll. 200 nella porta di sagrestia di sopra che gia serviva per armadii dargenti, con la sua arme et tondietj doro e marmi.

25. Von den laut Vertrag auszuführenden vier Gitterfeldern bestehen heute blos noch die beiden der vorderen und hinteren Langseite, und zwar sind sie in die Vorderfläche der Altarnische der mittleren Hauptkapellen der beiden Seitentribünen eingefügt. Ob die ursprünglich beabsichtigte Anordnung schon zur Zeit Michelozzos in dieser Art abgeändert wurde, läßt sich nicht ermitteln. Die Marmorarchitektur des Altartisches in der linken Tribuna stimmt ganz gut zu Michelozzos Stilweise.

26. Berti, Cenni storici di S. Miniato al monte, Firenze 1850, p. 151 gibt hierzu aus den Spogli Strozziani die folgenden urkundlichen Belege:

Anno 1447, 27 giugno. Altare del Crocifisso possa essere ornato da un Cittadino grande che si offerirà fare un tabernacolo di grande apparenza e spesa; e questo se li concede con che non vi possa mettere altra arme che quella dell' Arte.

Anno 1448, 10 giugno. Piero di Cosimo dei Medici nell' ornamento di marmo che fa alla cappella del Crocifisso possa farvi scolpire la sua arme, purchè nel luogo più conveniente vi metta quella dell' Arte, non ostante che altra volta fosse stato deliberato il contrario.

27. A. Fil. Giachi, Saggio di ricerche storiche sopra lo stato antico e moderno di Volterra. 2ª ediz. Firenze 1887, p. 306: Piacque in appresso alla comunità di chiamare nel suo territorio anche i PP. Minori Osservanti . . . e ne fece fabbricare il convento e la chiesa a proprie spese, dicendoci il Falconcini nella vita di Raffaello Maffei che dal vescovo Roberto Cavalcanti fu posta la prima pietra della fabbrica della chiesa nel 1445, la quale fu edificata sotto titolo di S. Girolamo e terminata nel 1455. Il piissimo Cosimo de Medici venuto a Volterra nell' ottobre del 1447 concorse alla costruzione della fabbrica, essendo perciò stata scolpita l' arma di sua famiglia nella facciata della chiesa e dipinta anche nell' arco del presbiterio, leggendosi oltre fatta memoria gloriosa di questo principe e di Pietro suo figlio in una parte laterale del coro (stato modernamente restaurato e variato):

Coeperat haec Cosmus qui tot monumenta per orbem
Exegit Latii gloria quanta soli.
Sed visum est superis ubi proemia terre merenti
Absolvit Patrio Petrus ab ingenio.
A. D. 1465 die X. Nv.

28. Die undecima ottobris 1448. Magnificj et potentes dnj dnj priores artium et vexillifer justitie populi et civium florentie in sufficientj numero congregati servatis servandis deliberaverunt et scribunt et mandant verbis.

Operariis opere s. Marie del fiore de florentia quod viso presentj bullectino detis et tradatis et seu darj et tradj faciatis Michelozio bartolomej quandam campanam dicte opere que dicitur lacampana della compagnia di santo Zanobj que dicitur esse in campanilj sante Marie del fiore pro rimectendo [?] illam in canpanam urivolj [*oriuolo*] que ad presens perficitur pro palatio florentino sub pena indignationis et arbitrij eorum dominorum.

Mandeatur [*so lautet der Beschluß der Operai auf vorstehenden Auftrag*].

(Arch. dell' opera del duomo, Quaderno di Deliberazioni altempo di Ser nicholaio di diedi notaio dell' opera, chominciato adj primo di marzo 1446, a c. 56.)

29. MCCCCLJ. Richordo che oggj questo dj 23 dottobre che fu sabato inchominciaj a disfare elfornello grande dj bottegha nelquale si fo[*n*]dè lacha[*m*]pana delloriuolo dj palagio che fu M.ª undicj [*di libbre*] velcircha aiutomj giovannj mio fratello.

Fornjssi dj disfare detto fornello adj 13 di novembre e spianòssj elterreno e rigovernossj pezamj e pietre che erano per bottegha.

(Biblioteca Nazionale, Fondo Baldovinetti N.º 70, Conti e Ricordi di Maso e Giovannj di Bartolomeo, a c. 28.)

30. 1451. Ricordo questo dì 31 di Maggio di marmi apresso venuti allopera equali face fare a charrara Michelozzo di bartolomeo intagliatore in magior somma mandatovi dagli operai insino adì 29 di settenbre 1450.

(Arch. dell' opera del duomo, Giornale segn.º H dal 1447 al 1457 a c. 72t.)

31. Dagegen kann unser Meister für den ihm von Bocchi (Bellezze di Firenze, 1591, ediz. Cinelli 1677, p. 227) zugeteilten ehemaligen Palazzo Ricasoli (heute Hôtel New York) an Ponte Carraja nicht in Betracht kommen, da mit dem Bau desselben, laut der Portata seines Eigentümers von 1480, erst nach 1474, zwei Jahre nach Michelozzos Tode begonnen ward (s. Arte e Storia, Jahrg. 1903, N.º 15, p. 99).

31a. Trebbio befindet sich 1427 schon im Besitz der Medici, wie der folgende Eintrag in der Portata Giovannis di Bicci (S. Giovanni, Lion d'oro f. 51 verde, a c. 1144t) dartut: In Mugello Uno luogho adatto a forteza per mia abitazione chon piu maxerizie auxo della chasa posto nel popolo di santa maria daspungniolo dj mugello luogo detto atrebio conortto prato cortte et con due pezzi di vingna [*folgt die Aufzählung einer Anzahl von Poderi in der Umgebung von Trebbio*]. Auch Caffaggiuolo war 1427 schon Eigentum Averardos di Francesco Medici [*nicht des Großvaters Cosimos, sondern eines gleichnamigen, einem andern Zweige der Familie angehörenden Mitgliedes derselben*]. In seiner Portata (S. Giovanni, Vajo, f. 60 verde, a c. 82v) ist der Besitz so beschrieben: Uno habituro acto a forteza posto in mugello luogo decto Chafaggiuolo che nel cerchio desso e papi di Bartolomeo de medicj, e datorno e fossj di decto luogho chon piu masserizie per mio uso e piu una chasetta dj fuorj dj decto luogho chon habituro da famiglia et stalle, che da j.º lapiaza, a IJ.º Antonio e Albizo de medicj, IIJ.º fossato, e piu ortalj per uso della casa, che da j.º fossi delluogho, IJ.º e IIJ.º via, IIIJ.º fossato, posto nel popolo di san giovannj Inpetroio, cioe della pieve, dilungj

dj quj miglia XIIJ. Hierauf folgen zwei Poderi, und unter ihren Anreinern kommt Giov. de Medici vor. Bei der 1451 vorgenommenen Teilung der mediceischen Familiengüter fällt Caffagiuolo dem Cosimo, Trebbio seinem Neffen Pier Francesco di Lorenzo zu (s. Baccini, Le ville Medicee in Mugello, Firenze 1897, p. 123 e 139).

32. MCCCLIJ. Da Choximo de medicj adj 27 daprile Ll. tre e ſs. 6 per manjfattura di due disegnj cheio glj fecj luno fu unfregio alto $^7/_8$ che va sotto el davanzale del chortile e uno architrave che va sotto detto fregio. E qualj danarj ebbj da bartolomeo sassettj . . . . Ll. 3 ſs. 6.

MCCCCLIJ. Coximo de medicj de dare adj 2 dj giugno per feste disegnate che sono nel fregio sopra le cholonne delchortile del suo palagio in tutto Ll. otto cioe . . . . Ll. 8.

MCCCCLIJ. Coximo de medicj deavere adj 3 dj giugno Ll. 8 per luj da bartolomeo sassettj per polizza dj nofrj [*d' Andrea*] . . . . Ll. 8.

MCCCCLIJ. Choximo de medjcj dedare adj 21 di giugno per 2 bronzinj che pesiorono libre 12 che glj faciamo libre 13 chol chalo che andorono sotto e billichj della ruota del pozo dellorto dj san marcho chesj chompero el bronzo ſs. 6 la libra che monto cholla manjfattura Ll. 6 ſs. 10 . . . . Ll. 6 ſs. 10.

MCCCCLIJ. Choximo de medicj deavere adj 27 dj giugno Ll. sej ſs. 10 per dettj bronzinj e per luj da . . . . [*leer*] bellaccj suo cassierj albancho . . Ll. 6 ſs. 10.

(Bibl. Nazionale, Fondo Baldovinetti N.o 70, Conti e Ricordi di Maso e Giovannj di Bartolomeo, a c. 45, 52v, 53, 57v e 58.)

33. Vgl. Ant. Franc. Gori, Monumenta Basilicae Baptisterii Florentini, im Thesaurus veterum Diptychorum, Florentiae 1759, vol. III, p. 312: Hoc simulacrum [*S. Johannis Baptistae*] miro opere elaboravit ac perfecit anno MCCCCLII Michelozzus, Bartholomaei filius, ea tempestate valde celebris. Librarum quatuordecim pondus exsuperat: pro quo ei ducenti sex aurei floreni liliati soluti sunt. Errat Vasarius, qui huiusce simulacri argentei auctorem facit Antonium del Pollaiuolo; quum revera ex Regestis expensarum Artis Mercatorum constet laudatum Michelozzum opificem nullo socio & adiutore, perfecisse. Das angezogene Ausgabenregister ist leider im Original nicht mehr vorhanden. Ein Auszug daraus (Libro grande dell' Arte de' Mercatanti segn.to Z. a c. 177) ist uns indessen in den Spogli Strozziani († B, Cod. Magl. IX, 127 p. 189) erhalten: Michelozzo di Bartolomeo fa la figura di S. Gio. battista che è nel Dossale d' Argento la quale pesò Libro 14 denari 11 a lega di denari 11 e costò in tutto fj 206. [*Ll.*] 42. [*ss.*] 5. [*den.*] 3. — Außer der in Rede stehenden besitzen wir von unserm Künstler noch drei weitere statuarische Darstellungen des Täufers: Die früheste (etwa halblebensgroß, in Terrakotta) stellt ihn unter dem Bilde eines Florentiner Knaben mit dem Kamelfelle bekleidet vor. Sie war für die Opera von S. Giovanni gearbeitet (Vasari II, 433) und kam dorther ins Museo nazionale; ihre Stelle über dem Eingang zur Opera nimmt jetzt eine moderne Nachbildung davon ein.[1]) Die zweite, eine lebensgroße Tonstatue des Predigers in der Wüste, steht versteckt in einer Nische des zweiten Klosterhofs der Servi; Vasari erwähnt sie nicht, allein ihrem Stile nach,

[1]) Was Milanesi (Vasari II, 433, n. 1 † und III, 96, n. 2 †) diesbezüglich zur Berichtigung des Aretiner Biographen bemerkt, beruht auf einer Verwechselung der Tonstatuette Michelozzos mit dem gleichfalls im Museo nazionale befindlichen Marmorgiovannino Rossellinis. Letzterer wurde auch für die Opera des Baptisteriums, aber erst 1477 gearbeitet als Ersatz für Michelozzos Giovannino, der von den Unbilden der Witterung gelitten hatte. (Cod. Magl. IX, 127, Estratti dai Libri dell' Arte de' Mercatanti in den Spogli Strozziani † B, p. 192.)

der sie als unzweifelhafte Arbeit Michelozzos dokumentiert, könnte sie als Vorstudie zur Silberstatuette gelten. Endlich ist aus den Magazinen der Uffizien in den letzten Jahren eine (etwa 60 cm hohe) Bronzestatuette des alternden Asketen ins Museo nazionale gelangt, die mit aller Wahrscheinlichkeit der Spätzeit des Meisters zuzuweisen ist.

34. 1460, 13 maggio. Portò Antonio Manetti architettore del nostro lavorìo per parte di sua faticha mette in disegnare e ordinare il nostro lavoriò.

1460. Antonio di . . . . [*leer*] Manetti architettore del nr̄o lavorìo tondo del dirieto, dove sara coro e cappella grande de dare adì 24 di maggio Ll. quattro porto edc̄o aspesa dellopera inquesto c. 4 . . . Ll. 4 ſs. — [*folgen andere ähnliche Zahlungen*].
(Archivio di Stato, SS. Annunziata, Libro della fabrica della nuova Cupola 1460 N.º 843 [*vecchio 1068*] a c. 6, 8, 11 ecc.)

Am 18. Oktober 1460 wird der Grundstein zum neuen Chorbau nach Manettis Plan gelegt (s. Braghirolli a. a. O.), und schon am 8. November stirbt Antonio. An seine Stelle tritt bei dem dazumal unterbrochenen und erst 1470 wieder ernstlich aufgenommenen Chorbau sein gleichnamiger Sohn.

35. Die Schenkungsurkunde veröffentlichte C. Casati, Documenti sul palazzo chiamato »Il Banco Mediceo« im Archivio storico lombardo, Anno 1885, p. 582. Laut Filarete, Trattato d' Architettura, ediz. Oettingen in Eitelbergers Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Neue Folge, Bd. III, Wien 1890, S. 679 ff. war, als er seine Beschreibung des Palastes schrieb (1464), weder dessen Umbau noch die Ausschmückung beendet.

35, a. Es liegt hierbei eine Namenverwechselung vor. Die Michelozzi, die wiederholt (November und Dezember 1461 und 1472 u. a. m.) im Rate der dodici Buonomini und sedici Gonfalonieri saßen, gehörten einer anderen Familie an: sie wohnten im Quartiere S. Spirito und betrieben das Riemerhandwerk. Einer von ihnen steht im November und Dezember 1461 in der Liste der Prioren unter dem Namen: Michelozzus bartholomei iohannis Michelozzj corregiaio, per S. Spirito. Diese — doch nur scheinbare — Namensgleichheit veranlaßte die Irrung der Vasaricommentatoren (vgl. die Listen des Priorista originale del Palazzo a. a. und Biscionis Buonomini e Gonfalonieri, filza 265 a c. 79, beide im Archivio di Stato, ferner Cambi, Istorie in den Delizie degli eruditi toscani des P. Ildefonso di San Luigi, Bd. XX, S. 382 u. 409 a. a. 1461 und 1472).

36. Die Inschrift des von dem Gründer gestifteten Altarbildes der Kapelle lautet: Pigellus Portinari nobilis florentinus hujus sacelli a fundamentis erector anno domini 1462. Die Chronik des Gaspare Bugati (1524—1528) berichtet hiermit übereinstimmend, der Bau sei 1468 (beim Tode Portinaris) vollendet gewesen. Den Namen Michelozzos als entwerfenden Künstlers (denn die Ausführung gehört unstreitig lombardischen Meistern an) nennt weder die angegebene noch sonst irgend eine andere Quelle. Seine Autorschaft ist also nur auf Grund historischer und stilkritischer Wahrscheinlichkeit zu behaupten. Die betreffende Stelle der angezogenen Quelle lautet: In questo tempo anchora Pigello Portinaro nobile fiorentino favorito molto dal Principe [*Francesco Sforza*] fece fare egli anchora la Capella del capo di S. Pietro Martire per la devotione ch' hebbe al Santo, d' eccellente architettura e pittura. Il pittore fu Vincenzo Vecchio [*Foppa*] in quella età raro: adornolla del bel choro che si vede et de paramenti ricchi et finìla di tutto ponto l' anno 1468 (Historia del Convento e della Chiesa di S. Eustorgio, Copia manoscritta del sec. XVII.º nell' Archivio di Stato a Milano, Conventi, Milano, S. Eustorgio, cartella 253 fol. 20. Eine zweite Kopie der Chronik aus gleicher Zeit bewahrt die Ambrosiana unter der Signatur C. S. IV. 4).

37. Nach dem Zeugnis der unter III, 21 abgedruckten Dokumente aus dem Archiv von Ragusa stellt sich der Verlauf der Angelegenheit wie folgt dar: Auf die am 9. Februar 1464 beschlossene Berufung hin kommt Michelozzo um Mitte April nach Ragusa (vielleicht vermittelte der mit Cosimo de' Medici eng befreundete ehemalige Abt der Badia von Fiesole, Timoteo Maffei, der in seinen letzten Lebensjahren (gest. 1470) den bischöflichen Stuhl von Ragusa einnahm, seine Berufung). Anfangs Mai legt er seinen Rekonstruktionsentwurf dem engeren Rate der Rogati vor; dieser beschließt aber in seiner Sitzung am 5. Mai, ihn dem großen Rate zur Genehmigung gar nicht vorzulegen. Dies ist geradezu ein Affront für den Meister, der ihm jede fernere Beteiligung an dem Werke unmöglich macht. Daß er selbst die Sache so aufgefaßt habe, beweist die Tatsache, derzufolge er am 16. Mai sich für mindestens sechs Monate in die Dienste der Herren von Chios verdingt und sich verpflichtet, innerhalb acht Tagen dahin abzureisen. Ob dies wirklich stattgefunden habe, läßt sich nicht feststellen; soviel steht aber fest, daß Michelozzos Name weiterhin in den Ragusaner Dokumenten nicht vorkommt und daß der Rat am 5. Juni beschließt, die Wiederherstellung des Palazzo rettorale in die Hände Giorgios da Sebenico zu legen. Dieser ist sodann auch, nach dem Zeugnis der Urkunden, mindestens ein Jahr hindurch mit der fraglichen Arbeit beschäftigt, deren völliger Abschluß durch den Ausbruch einer Pestepidimie verhindert wird. [1])

Der vorstehende, aus den Urkunden herausgelesene Gang der Rekonstruktion des fraglichen Baudenkmals findet nun durch dessen stilkritische Prüfung seine Bestätigung. Die Verheerungen der Feuersbrunst vom 8. August 1462 waren nicht so groß, daß sie einen Wiederaufbau von Grund auf nötig gemacht hätten. Vieles von dem Bau, den an Stelle des ersten, 1424 vollendeten Palastes (von dem nur einzig das Kapitell der Vorhalle mit der Darstellung Äskulaps, das erste rechts, in den Neubau hinübergenommen wurde) nach dessen Zerstörung durch Feuer im Jahre 1435 der aus Neapel berufene Architekt Onofrio della Cava errichtet hatte (s. Gelcich a. a. O., S. 56 u. 63) blieb bei der durch den Brand von 1462 nötig gewordenen Restitution bestehen. So die Rückwand der Vorhalle und ihre kleinen Spitzbogenfenster mit gotischen Knospenkapitellen und spiralförmig gewundenem Rundstab als innerer Einfassung; so das Hauptportal, in dessen reicher Dekoration sich der Meister als nicht ungeschickter Bildner des Überganges von der Gotik zur Renaissance erweist (üppiges, schon antikisierendes Rankenwerk in der Laibung des Spitzbogens, Genien und Fabeltiere zwischen Knospenblättern an den Pilasterkapitellen, Kampf geflügelter Putten und Mars und Venus in Umarmung am linken — kämpfende Krieger und Genien als Orgelspieler, Tubabläser und Sänger am rechten Kämpfer des Türbogens); ferner die zwei kleinen einfachen Türen an der rechten Schmalwand der Loggia; ebenso sämtliche Wandkapitelle der letzteren mit ihrem teils rein ornamentalen Blätterschmuck, teils phantastischen figürlichen Darstellungen (ein Bär, der ein Mädchen vergewaltigt, ein Putto, mit einer Keule einen Drachen abwehrend, ein zweiter, der einen Affen mit Halskette gegen einen Hund hetzt, drei Putti, den Aufsatz an einem der Kapitelle

[1]) Die historischen Nachrichten über den Palazzo rettorale s. bei Gelcich, Dello sviluppo civile di Ragusa, Ragusa 1884, p. 56, 63 u. 66; über den Anteil Giorgios da Sebinico vgl. Gius. Fosco, La Cattedrale di Sebenico, 2.a ediz. Sebenico 1893, p. 41 (darnach auch zusammengestellt bei Pietro Gianuizzi, Giorgio da Sebenico im Archivio storico dell' arte VII, 1894, p. 408). Manches an beiden Orten auf Grund unrichtiger bzw. unvollständiger Urkundenzitation Vorgebrachte ist jedoch nach unserer obigen Darstellung zu berichtigen.

stützend usw.); ferner das erste Kapitell links und das zweite rechts an den Säulen der Loggiaarkaden, mit durchaus gotischen Blattmotiven; endlich rührt wohl auch die Architektur des Hofes noch von Onofrios Bau her: für Giorgio da Sebenico sind die in ihrer Form zu massig-rohen Knospenkapitelle der unteren Hofhalle doch nicht gut genug, auch die Doppelsäulchen der oberen Arkaden haben noch sogenannte »abbreviiert-korinthische« Kapitelle (ohne Eckvoluten!), die in den romanischen Stil zurückweisen. — Giorgio da Sebenico rekonstruierte vor allem die Arkadenhalle an der Fassade (die jedoch in gotischer Gestalt schon am Bau Onofrios bestanden haben mußte). An ihr verraten seine Art der Formengebung und Ornamentierung das 2., 3., 4. und 5. Kapitell von links gezählt (das 2. mit Akantusranken übersponnen, zwischen denen Sirenen, Putten, bärtige Barbarenköpfe stecken; das 3. mit knolligen Fruchtfestons an den vier Ecken, an denen Vögel picken und um die geflügelte Genien Bänder schlingen; das 4. mit geflügelten Genien an den Ecken, die hängende Guirlanden halten; das 5. endlich umschlungen von einem Reigen von neun nackten Flügelknaben). Unstreitig zeigt sich hierin das Vorbild der florentinischen Renaissance, und das gleiche gilt auch für die Aufsätze über den Kapitellen und die reich, aber etwas schwerfällig gegliederten und mit Aufwand von Skulptur geschmückten Archivolte der Halle. Allein die gedrungenen, wo nicht gedrückten Verhältnisse der letzteren, noch ganz im Sinne mittelalterlichen Formengefühls konzipiert, sowie der — ich möchte sagen — tastende, noch nicht zu sicherer Klarheit durchgedrungene Charakter der Ornamentation schließen die Annahme der Mitwirkung Michelozzos an dem Bau völlig aus. Wir müssen sogar bezweifeln, ob sich Giorgio dabei etwa von dem durch den ersteren vorgelegten (aber zurückgewiesenen) Entwurf habe inspirieren lassen. Es bedurfte dessen gar nicht, da er doch die Formen der florentinischen Renaissance, wenn nicht an ihrer Quelle selbst, doch in ihren Ablegern zu Venedig kennen gelernt hatte. (Hiernach wird dasjenige, was Schmarsow, Michelozzo in Ragusa im Archivio storico dell' arte, Anno VI, 1893, p. 203—210 betreffs des Anteils Michelozzos am fraglichen Bau ausgeführt hat, zu berichtigen sein). Daß endlich das Obergeschoß (mit Ausnahme des bei der im Zuge befindlichen Restaurierung ergänzten Hauptgesimses) von Giorgio ausgeführt sei, kann keinem Zweifel unterliegen.

38. Arte di Pietra e Legname, cosidetto Campione, o Libro dello Specchio dal 1465 al 1522, N.º dell' Inventario 4:

fol. 29 Michelozo di bart.º intagliatore de dare Ll. quattordioj ſs. XVIIJ posto debbj dare [*darüber: avere*] al champione vecchio c. 124 peresto di t[*utt*].º l' anno 1465 . . . . Ll. XIIIJ ſs. XVIIJ

E de dare perlanno 1466 . . . . ſs. XIJ
E de dare perlanno 1467 . . . . ſs. XIJ
E perlanmo 1468. 1469 . . . . ſs. IIIJ
E perlanno 1470. 1471 . . . . ſs. IIIJ.

Die gegenüberstehende Seite, wo die auf das Soll geleisteten Einzahlungen verzeichnet werden sollten, enthält keinerlei Eintrag, woraus zu folgern ist, daß Michelozzo seinen Verpflichtungen nicht nachkam. Das oben angezogene Campione vecchio (das bis zum Jahre 1465 reichte) ist nicht mehr vorhanden; es läßt sich somit der Zeitpunkt seiner Aufnahme in die Zunft auf dessen Grundlage nicht bestimmen. Ebensowenig bietet die Matrikel der Zunft hierfür einen Anhalt; der Name des Meisters kommt darin im Zeitraum von 1406—1465 nicht vor.

39. Vgl. III, 24. — Da Michelozzo seiner Zeit (s. das Regest zum 29. Januar 1454 und die Urkunden unter III, 19) die Umbauten im Hofe des Palastes zu großer Zu-

friedenheit der Signoria ausgeführt hatte, so ist die Annahme, daß er auch bei den hier in Rede stehenden Arbeiten werde eingegriffen haben, um so weniger abzuweisen, als Vasari (II, 436 ff.), dessen Zeugnis gerade in diesem Falle am wenigsten anzuzweifeln ist, eine Reihe anderer Restaurierungsbauten im Palazzo vecchio auf ihn zurückführt. Der Meister wird also wohl die Modelle für die drei Säle dei Ducento, de' Gigli und dell' Udienza geliefert haben, die dann auch nach seinem Tode für die Ausführung bindend waren.

40. In seinem oben (Anmerkung 18) zitierten Briefe schreibt er: Io sarei venuto sostì [*nach Mantua*] a chiarificarvi di tutto a boccha, solo ò lasciato perchè io sono in una opera del palagio di signori d' uno parlcho per la sala molto ornato (a. a. O. S. 272). Es war dies wahrscheinlich die Decke der Sala dei Ducento, denn was die anderen Säle betrifft, so wird erst durch Beschluß vom 12. Juni 1472 ihr Abbruch angeordnet: Deliberaverunt quod die S. Johannis qui erit die 25 presentis mensis Junij per magistros ad hoc deputatos debeat destrui Sala magna [*de' Gigli*] et Audientia dominorum Magnificorum dictj Palatij ad hoc ut reficiatur de novo, prout jam est ordinatum. (In den Bänden der Deliberazioni dei Signori e Collegi fehlt derjenige vom Mai und Juni 1472; der vorstehende Inhalt des Beschlusses vom 12. Juni ist uns aber in den Spogli Strozzi, Serie II, vol. 53 [*alte Signatur M*], fol. 246 erhalten). In der Tat sind Decke und Fries der Sala dei Ducento ihrem Stil nach die frühesten, und letzterer entspricht in seiner monumentalen Wucht, in der Strenge der Formen und der Zurückhaltung in seiner Polychromie (weiß und hellblau) dem, was wir von Michelozzo in dieser Beziehung erwarten. Auch Vasari (a. a. O. S. 437) hebt ja ganz besonders die vom Meister im Palast der Signoren ausgeführten Decken hervor. Die Rekonstruktion der Decken und Friese der Sala de' Gigli und dell' Udienza wurde sodann in die Hände von Giuliano da Majano und Francione gelegt (s. unsern Prospekt zum Leben und Werke Giulianos da Majano, im Beiheft zu Jahrgang 1903 des Jahrbuchs d. K. Preuß. Kunstsamml., Regest zum 29. Dezember 1475).

III. URKUNDENBEILAGEN ZUM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. Gewährung des florentinischen Bürgerrechts an Michelozzos Vater

(Archivio di Stato, Consigli Maggiori, Provisioni, filza 64 (n.º rosso) a. c. 4.)

In x̄pi n̄oie am. Anno incarnationis eiusdem millesimo trecentesimo septuagesimo sexto Indict. XIIIj.ª die VIIIj.º mensis Aprilis [*folgen die gewöhnlichen einleitenden Formeln, sodann unter Punkt 4*]:

Quarto. Provisionem infrascriptam super infrascripta petitione et omnibus et singulis inea contentis deliberatam et factam per dictos d̄nōs priores et vex[*illiferum*] iust[*itie*] et gonfalonerios sotietatum et duodecim bonos viros c[*omun*]is florentie secundum formam statutorum et ordinamentorum dictorum, cui quidem petitionis et super ea edite provisionis tenor talis est vz. Pro parte Bartolomei olim Gherardi voc[*ati*] borgognone de Burgundia reverenter exponitur vobis d̄n̄is prioribus artium et vex[*illiferi*] just[*itie*] predicti comunis florentie q[*uod*] ipse Bartholomeus iam sunt plures et plures annj habitavit in civitate florentie Et in ipsi civitate accepit uxorem florentinam et ex ea habuit filios et subivit et subit onera et factiones simul cum omnibus incolis florentine civitatis eiusdem et reductus fuit rem [?] inprestantijs cum alijs civibus civitatis prefate in gonfalone currus quarterii sc̄e crucis et ibi exercuit et exercet artem suam sartorie Et quippe bartolomeus intendit cum gratia dominationis vestre esse perpetuo in civitate prefata etibj solvere et subire factiones et onera pro posse et omnibus

civibus indifferenter servire, quare placeat dominationi vestre opportuna provedere et facere solempniter reformationem quod etiam absque aliqua probatione vel fide fienda de predictis vel aliquo predictorum ipse Bartolomeus et omnes eius filij descendentes per lineam masculinam intelligantur esse et sint de ceteroquin perpetuo in futurum veri cives et populares civitatis predicte. Et quod tamquam veri et originarij cives civitatis eiusdem in omnibus et per omnia et quo ad omnia habeantur tractentur reputentur censeantur et sint et haberi tractari censeri et reputari possint et debeant. Et quod potiantur et gaudeant et potiri et gaudere possint et debeant omnibus et singulis benefitijs immunitatibus privilegijs et favoribus quibus potiuntur et gaudent seu potire vel gaudere possunt vel poterint quicumque alij veri originarij et antiqui cives populares et de populo civitatis prefate.

Eo tamen expresso et declarato quod nequeat ipse Bartolomeus inperpetuum extrahi ad aliquod off[*iciu*]m populi seu co[*mun*]is florentini. Et si ex̄[*tra*]heretur intelligatur esse et sit ipsi exactio ipso jure nulla, et quod ipse Bartolomeus teneatur et debeat infra unum annum px[*proxime*] secuturum emere aliquod vel aliqua predia existentia in civitate vel comitatu florentino extimationis valore seu pretio saltem mille librarum fp[*florenorum parvorum*] alioquin dicto decurso termino ipsum benefitium et omnia supradictra intelligantur esse irrita et inania.

Quippe qua quidem petitione et omnibus et singulis in ea contentis dicti dn̄i priores et vex. h[*ab*]ita invicem una cum offitio gonfalorerium societatum p̄p̄li et cum offo. duodecim bonorum virorum co[*mun*]is florentie deliberatione solempnj et demum inter ipsos omnes in sufficienti numero congregatis in pallatio p̄p̄li florentini et premisso et ffacto diligenti et secreto scruptinio et obtento partito ad fabas nigras et albas per vigintiquique ex eis secundum formam statutorum et ordinamentorum dicti comunis eorum proprio motu pro utilitate comunis eius dem et omni via jure et modo quibus melius potuerunt providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die VIIIJ.° mensis aprilis anno dn̄i MCCCLXXVJ Indictione XIIIJ quod dicta petitio et omnia et singula in ea contenta procedant admictantur firmentur et fiant et stabilita esse intelligantur et sint et observentur et observari possint et debeant et executioni mandari in omnibus et per omnia secundum petitionis eiusdem continentiam et tenorem.

Non obstantibus in predictis vel aliquo predictorum aliquibus legibus statutis ordinamentis provisionibus aut reformationibus consiliorum populi et co[*mun*]is florentie obstaculis seu repugnantijs quibuscumque etiam quantumcumque derogatorijs penalibus vel precisis vel etiam si de eis vel ipsorum aliquo debuisset vel deberet fieri specialis mentio et expressa. Quibus omnibus intelligatur esse et sit nominatim expresse ſp[*eci*]al[*ite*]r ac generaliter derogatum. Et quod pro predictis omnibus et singulis ecc. ut supra in prima provisione hujus consilij continetur usque ad finem provisionis eiusdem.

Qua provisione lecta et recitata ut supra dictum est dictus dn̄s propositus ut supra per omnia dictum est proposuit inter dictos consiliarios super dictam provisionem et contenta in ea. Super qua petiit sibj per omnia ut supra pro dicto comuni et sub dicta forma bonum et utile consilium impartirj. postquam illico dicto et proclamato in dicto consilio per preconem comunis eiusdem ut moris est quod quilibet volens vadat ad consulendum ſuper provisione et proposita supradicta. Et nemine eunte Et ipso proposito devoluntate consilii et consensu officij dominorum priorum et vex[*illiferi*] predictorum proponente et partitum faciente inter dictos consiliarios dicti consilij nu[*mer*]o CLXIIJ presentes in ipso consilio q[*uod*] cui placet et videtur supradictam provisionem et omnia et singula in ea contenta procedere et admictenda esse et admicti

et observari et fieri et executioni mandari posse e debere, et firmam et stabiliter esse in omnibus et per omnia secundum formam dicte provisionis et contentorum in ea det fabam nigram pro sic. Et quod cuj contrarium seu aliud videretur det fabam albam pro non. Et ipsis fabis datis recollectis segregatis et numeratis et procefso per omnia secundum formam statutorum et ordinamentorum dicti co[*mun*]is Et ipsorum consiliariorum voluntatibus exquisitis ad fabas nigras et albas ut moris est repertum fuit CXX ex ipsis consiliariis dedisse fabas nigras pro sic. Et sic secundum formam provisionis eiusdem obtentum firmatum et reformatum fuit. Non obstantibus reliquis XXXIIIJ ex ipsis consiliariis repertis dedisse fabas albas in contrarium pro non.

2. Steuereinbekenntnisse Michelozzos und seiner Brüder.

a) Portata al catasto dell' anno 1427.[1])

(Archivio di Stato, Portate del 1427, Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Drago, filza 54 [*n.º verde*] a c. 210.)

Dinanzi avoj signorj oficialj delchatasto del popolo e comune di firenze. Questa è lasustanza e Incharichi di

Lionardo
Zanobi [*durchstrichen*]
Michelozo
Giovannj } fratellj e figliuolj dj Bartolomeo digherardo borgognonj prestanziatj nella presente stribuzione q.re sc̄o Giov.i gonfalone dragho in fj. 3 den. 1, e prima

1.a chasa posta nella via largha chon da 1.o via 2.o Ant.o da raimondo 3.o lucha roso 4.o . . . . . [*leer gelassen*]. In ditta chasa abitano dettj fratellj con masserizie alloro uso.

1.a chasa dallavoratore con orto popolo sc̄o donnino abrozi da 1.o via 2.o Romolo di franc.o 3.o pippo di billiotto 4.o giovannj e betti dilottino 5.o figliuolj dj pero tornaquincj. Tiene afitto Antonio digiovannj detto grasso e danne lanno Ll. X e j.o[*uno*] paio di pollastre.

Lionardo detto di sopra non abita infirenze, no a [*non ha*] abitato dal 1399 inqua, e passatj sono 5 anni niente nesapemo maj che di luj sifosse. E niuna conteza nesperanza dalcuno suo debito o mobile chemaj nulla scrive

Zanobj alpresente nontorna ne abita inchasa connoj ne insieme sintendiamo bene. a [*ha*] avuto perlo passato quello glitoccha per rata della pigione delacasa dela parte sua in qual tempo nonla abitata afj 5 lanno. Altrimentj disua sustanza oincharichi nonsapiamo, dalluj il saprete

Giovannj per non avere capitale ne aviamento alchuno e alpresente in sulle galere difiandra per conpagnone.

Io Michelozo dibartolomeo ofatta e do questa scritta e qui vidiro mie sustanze e incharichi. Altra sustanzia propria non o che ciertj debitorj cioe

Debo avere delarte delchambio per resto della figura di sc̄o Matteo quando ero compagno di lorenzo dibartolucio . . . . fj 13

[1] Die von Michelozzo für Donatello geschriebene Portata trägt das Datum des 12. Juli 1427; zu gleicher Zeit wird also wohl auch die vorstehende eigene Portata verfaßt worden sein (s. Semper Donatello, seine Zeit und Schule. Wien 1875, S. 310). Sie ist unvollständig abgedruckt bei Gaye, I, 117. Er veröffentlicht a. a. O. auch einzelne Angaben aus den Portate der folgenden Kataster. — Betreffs der in den Partate vorkommenden steuertechnischen Ausdrücke sei auf Canestrini, La Scienza e l'Arte di Stato, Firenze 1862, p. 181 u. 296 verwiesen.

Zanobi mio fratello per j.º[*uno*] lodo tra noj . . . . fj 16
Zanobi detto per j.º saldo daccordo . . . . fj 7
Giovannj mio fratello per j.ª scritta o disua mano . . . . fj 40
Giovannj detto dovra pagatj perlui a Bartolomeo . . . [*unlesbar*] . . fj 14
Giovannj detto perluj promisi afranc.º buchirellj e comp. . . . . . . fj 8
Giovannj detto perspese dannj 4 che di patto de dare . . . . fj 10
l'anno nonispero avere maj niente machontinuo glido le spese e sio non voglio stia in prigione mi si viene pagare perluj come vede[*te*] disopra pero non gli tengho fuorj neo [*nè ho*] speranza averne deglaltrj detti den[*ari*] seno fj [*folgt eine durchstrichene Zahl*]

Piero di donnino che abita irroma perche a qui debito colchumune e conaltrj non o speranza averne den[*ari*] . . . . fj 21¼
Dagli ufficiali del catasto per j.º suggello fatto loro dintaglio [*sic*] . . fj 8
O debito come apresso diro
Giovannj di ser manno e comp. di . . [*unlesbar*] . . . . fj 15
Alessandro . . . [*unlesbar*] . . . . fj 6¼
Bartolomeo chambj e comp. . . . . fj 3
Iacopo buchirellj e comp. . . . . fj 8
Mariotto di franc.º di ser . . . [*unleserlich*] . . . . fj 6
Nozo di piero perresto . . . . fj 4
A piu persone spezate per diverse chagionj . . . . fj 10
Segue di michelozo labottegha fa. E di detta compagnia traiamo per meta

E piu o fato larte dellontaglio compagno di donato di nicholo di Betto bardj detto donatello senza niuno corpo o ssuo o mio excepto fj trenta. Inpiu feramentj e masserizie da detto esercizio. Epiu j.ª mulotta costo fj X perche ciconviene andare per bisogno intorno spesso.

Abiamo frallj manj glinfrascrittj lavorij in due anni o incircha siano statj compagni, cioe

J.ª [*Una*] sepoltura per in Sc̄o giovanj dj firenze per Mess. Baldassare cossa cardinale di firenze, abiano avere afarla atutte nostre spese fj ottocento cioe fj 800 de qualj abiano avuti fj seciento o incircha cioe fj 600, equalj danarj vabiano [*vi abbiamo*] entro spesi tutti e anchora none finita, epero non posiano arbitrare inche se resti la chosa di patto; ci terremo stare in capitale [*wir werden trachten, mit dem kontraktlichen Betrag auszukommen*].

J.ª sepoltura per a napolj di mefs. Rinaldo cardinale de branchacj dj napolj dobiamo avere fj ottociento cinquanta di camera e a tutte nostre spese l'abiano aconpiere econdurre anapolj, lavorianlla a pisa, stimiano nesia fatto il quarto dessa, chennabiano perparte di spese aconduciere fj treciento cioe fj 300 doro oincircha, arbitrare lutile che in essa si possa fare non so essendo tanto adrieto chom è.

J.ª sepoltura per montepulciano di mefs. Bartolomeo da montepulciano secretario di papa, della quale niuno pregio sè fatto se non che quando illavorio sara fornito, si deve stimare per amicj comunj potra essere di maggiore spesa odiminore che non si stimano prima secondo sirimutasse dipensiero. Abiano per fare venire marmi fj ciento cioe fj 100.

J.ª figura di marmo di br̄a 3⅓ per santa maria del fiore ch' è fornita circa ¾ pagano astima che s'usa stimare simili figure fj 90 per 100. Abiano autj cont[*anti*] fj trentesette cioe fj 37.[1])

[1]) Es kann sich hierbei nur um die Statue des Jeremias (Fr. Soderini) am Campanile handeln, die 1423—1424 ausgeführt wurde (s. Semper a. a. O., S. 280, Regest 53 u. 56. Es

[*Hiezu steht am Rande:*] Istimo tuttj dettj lavori [*d. h. vom Grabmal Coscia an bis hierher*] in mia parte fj 200

Io michelozo sono alla zeccha intagliatore deferrj delle monete cioe dachontare per 6 mesi per volta e arragione d' anno ne trago fj XX incircha che vanno in questa conpagnia.

Creditorj e altri incharichi come apresso diremo di detta bottegha

Galeazo dacharara de avere per 1.ª promesa fattaglj . . . . fj 8

Bartolomeo dallanaiana per pigione dj 1.ª casa in pisa . . . . . . fj 7

Monache di sc̄o martino amensola per 1.ª promesa . . . . fj 10

Andrea di Salvj darovezano per j.ª promesa fattaglj[1]) . . . . fj 14½

A consolj del mare perresto dj 2 barche comperate dalloro per condurre marmi da charrara . . . . fj 7

Guglielmo di piero . . . . . [*leer*] adimarj per pigione della bettegha ove lavoriano nel chorso . . . . fj 16

Nannj di fruosino fabbro per ferrj cifa in bottegha[2]) . . . . fj 2

Benedetto dimarcho daterrarossa fornaciaio per calcina e mattonj per la sepoltura di papa Jannj . . . . fj 5

Io michelozo detto proprio mitruovo con questa famiglia in chasa cheno [*che ne ho*] la graveza sopra me proprio che altrj niente ne tocha chome doverrebbe cioe dare le spese a nostra madre che vechia e tengho per bisogno diluj 1.º gharzonetto in chasa. E piu dare le spese come o detto agiovannj mio fratello quando cie eamme proprio

Le bocche dituttj noj dichasa sono queste cioe

M.ª Antonia nostra madre donna fu dj bartolomeo di gherardo nostro padre dannj 70

Lionardo nostro fratello (di fuorj) dannj 38

Zanobj nostro fratello nonsta incasa al presente dannj . . 36

Michelozo sta inchasa dannj 31

Giovannj nostro fratello sta in chasa dannj 24

b) Portata al catasto dell' anno 1430

(Archivio di Stato, Portate del 1430, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 381 [*n.º verde*] a c. 376.)

Dinanzi davoj signorj uficialj djcatasto siraporta la sustanza dinoj lionardo dj bartolomeo dj gerardo e michelozo e giovannj suoi frateglj acatastatj nelgonfalone del drago dj Sangiovanj dj ſs. XIJ

¾ duna casa nondivisa nela via largha delpopolo dj Sanmarcho la quale abitano per nostro uso eper nostre masserizie e da prima via secondo Luca rossi chonsole terza antonio dj raimondo quarta rede dj piero delopera

¾ duna casa da Sandonio [*sic*] posta nel popolo djsandonio chon j.º pezo dorto chon istaiora 3 ditera chelapigiona a giovanj dj botino dasandonio per lire otto lanno

wird wohl am 18. März 1427 die Restzahlung dafür angewiesen, daraus folgt aber nicht, daß sie im Juli auch schon geleistet war).

[1]) Vater von Salvi d'Andrea, dem Baumeister der Kuppel von S. Spirito (s. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 202).

[2]) Ist 1420 mit Schmiedearbeiten für die Domkuppel beschäftigt (s. Guasti, La cupola di S. Maria del fiore, Firenze 1854, p. 70, doc. 171.

toccane anoj lire 6 prima via secondo romolo dj riccj da sandonio terzo pipo di berto quarto rede djpiero tornacincj

per ora nonposiamo raportare efattj dj michelozo nostro fratelo noncie infirenze crediamo abia afare conalcune persone in dare e in avere e pensiamo abi a saldare 1.ª ragione chon alchuna persona da montepulciano overo cholcomune detto e chosi chol comune djpratto ealtrj luogj [*sic*] che non velo sapiano dire e a aessere egli per di quivi adj 18 djfebraio come pensiamo ed eglj viavisera dj tuto.[1])

Incharichi dj me giovanj soprascritto

O [*Ho*] adare a schiata ridolfj . . . . . fj 18
O adare a piero delmaestro lodovicho . . fj 18
O adare antonio farsetaio . . . . fj 3
O adare al cerbone farsetaio . . . . . . fj 1¼
O adare abartolomeo cestaiuolo . . . . . fj 2½

Abiamo apagare incarichj infino aoggi fj XIJ

boche

Lionardo detto e di fuorj dannj . . . 40
M.ª Antonia nostra madre dannj . . . 70
Michelozo decto dannj 32
Giovanj detto dannj 27

c) Portata al catasto dell' anno 1433

(Archivio di Stato, Portate del 1433, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 477 [*n.º verde*] a c. 275.)

XPO adi 30 di maggio 1433

Dinanzi avoj sig.ⁱ uficialj del chatasto sinotifica le sustanze e incharichj dinoj cio è Michelozo, Lionardo, Giovannj frateglj e figliuolj di bartolomeo digherardo borgognonj q.re fc̄. G. g.º drago. E di M.ª Antonia nostra madre moglie deldetto bartolomeo, in prima

1.ª chasa conpiu masserizie per n̄r̄o uso posta nella via largha dagli spadaj co suoj confinj, da prima via dasec.ª lucha sensale da 3.ª Antonio da romolo da 4.ª . . . . [*leer geblieben*]

1.ª chasa con orto e corte posta nel popolo dis̄ō donino abrozi laquale e in tutto fralla casa ellorto ecorte stajora IIIJ a corda. Tienlla a fitto danno Nanni dilottino dasan donino detto per pregio di Ll. nove lanno e uno paio dichapponj

Debitorj djmichelozzo per primo

Il comune di firenze per j.º asegnamento fattomj per luficio de X della balia insu lanposta fatta apresente la quale tengo per detto.[2]) . . . . Ll. 285 p̄li

Piero di donino horafo elquale alpresente abita aroma per cagione di debito a qui colcomune econ altrj . . . . Ll. 83

Franc° di giachinotto chavalcanti . . . . Ll. 28

Apresso ho piu lavori nelle manj dellarte mia dello intaglio cominciatj e dessi presi parte de denari dequalj non e patto . . . . [*unlesbares Wort*] E pero diro se dessi faro guadagno o perdro (questo sapartiene a michelozzo detto)

[1]) In den vorstehenden Zeilen ist Bezug genommen auf die Arbeiten Michelozzos für das Grabmal Aragazzi und die Außenkanzel zu Prato, — sowie auf seine Abwesenheit in Padua (s. im chronologischen Prospekt das Regest zum 28. Dezember 1430).

[2]) Es handelt sich hierbei um das Gehalt Michelozzos während seiner Anwesenheit im Lager vor Lucca (vgl. das Regest zum 20. März 1430 im chronologischen Prospekt).

E piu o pagatj per lionardo eper giovannj sopradettj jo michelozo piu somme di denaro in piu volte eperche dandoglj lo per debitorj loro darebbero me per creditore ilperche ilcatasto non muterebbe condizione pero nonvj do il saldo

Creditorj di michelozo proprio

Ruberto da Ghagliano e comp. lanaiuoli fj 26 iqualj sono per chagione duna comp[*agnia*] o con donato di nicholo almestiero nro dello intaglio iqualj fj 26 tocchano ciascuno dj noj per meta. . . . . fj 13

Antonio di giovannj dagosto horafo
Mariotto di giovannj di Sersegno e comp.
Andrea dant° tozzo e fratellj
Stoldo Umberto Frescobaldi
Ruberto da ghagliano comp.

Tedaldo Tedaldi per parte di pigione duna bottegha tenemo dalluj a pigione donato di nicholo sopra detto e Jo Michelozzo della quale non e fatto saldo ma in apresso credo aver avere picola cosa.

Creditorj di giovannj proprio

Piero di M.° lodomiro ritagliatore
Lorenzo di Bartolomeo Orlandino righattiere
Domenico di . . . . [*leer*] lastraiuolo

Abbiamo M.ª antonia nostra madre deta dannj 70 inferma. Ebisogno tenere chilla governj conispese e noia assaj.

d) Portata al catasto dell' anno 1442

(Archivio di Stato, Portate del 1442, Quart. S. Giovani, Gonf. Drago, filza 625 [*n.° verde*] a c. 79).

Adj 28 dagosto 1442

Dinnanzi davoj sing.ⁱ diecj uficialj della conservazione e aumentazione della nuova graveza del comune difirenze

Si notificha ibenj e mobilj e rendite dj me

Michelozzo di bartolomeo digherardo Borgognone prestanziato nel quartiere di sto G.ⁱ g.ᵉ dragho e primo

[*Hierzu in margine von anderer Hand die Bemerkung:* Jntagliatore alle portj disangiovannj]

1.ª casa perla mia abitazione posta nelditto quartiere e gonfalone e nella via largha, che p° la detta via da IJ° lerede dilucha rosso sensale da IIJ° Ant° diraimondo ealtrj confinj

1.ª casa con aia eorto posta nelpopolo di san donino abrozzi laquale e in tutto fralla chasa ellorto e tutte le sue apartenenze stajora IIIJ o circha, che da p.° via da IJ° Romolo difranc° da IIJ° donino delghese da IIIJ° chirico tornaquincj da V° pippo di . . . . [*leer*] deporcellaj e altrj confinj

Essi afittata ladetta casa per ladreto moltj annj con tutte le sue apartenenze a betto di lottino e a nannj suo fratello e a daltrj di detto luogho per fj 3 o 4 per anno . . . . fj 4

E piu debbo essere creditore almonte delcomune dj firenze pe denarj pagatj delprimo IJ° e IIJ° chatasto dequalj non truovo tirato aruoto altro che fj IJ.

Avemo nel primo chatasto che diceva Lionardo Zanobj Michelozzo e giovanj ſs X nel secondo ſs VIIJ nelterzo ſs V

Le boche son queste
Michelozzo deta dannj 43
Francescha mia dona annj . . . 20
Bartolomeo mio figluolo mesi . . 8

Truovomj essere stato annj 2 ealpresente sono sanza nessuno inviamento dellarte mia ne daltra cosa. lodato iddio.

Truovomj in mio nome proprio digraveza nella cinquina fj 1 ſs V perlo 1/3.

e) Portata al catasto dell' anno 1446.

(Archivio di Stato, Portate del 1446, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 680 [*n.º verde*] a c. 909.)

Quartiere Sto G.i Ghonfalone dragho
Michelozzo dibartolomeo digherardo intagliatore adj gravezza
Nella decima . . . . ſs. 9
Nel dispiacente. . . . . . . ſs. 9
Nel primo chatasto . . . . . ſs. 8
Sustanze

1.a Chasa per mia abitazione posta nella via largha dap.o via, 2.o Antonio di raimondo, 3.o reda di lucha rosso sensale

1.a Chasa per mio uso posta nel pplo di san donino abrozzi luogho detto villa, dap.o via, 2.o Romolo di franc.o, 3.o Cione danbriogio

1.o pezzo dj vigna posta in detto pplo luogo detto elchiuso da p.o via, 2.o Romolo di franc.o, 3.o Cione danbruogio ealtrj confinj lavorala papino del dadda del detto pplo

Boche
Michelozo predetto deta dannj 49
franc.a mia donna deta dannj 25
figluolj
Bartolomeo deta dannj 5
Piero deta dannj 4
Antonia deta dannj 2
Nicholo deta dannj o mesi 6

f) Portata al catasto dell' anno 1451.

(Archivio di Stato, Portate del 1451, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 715 [*n.º verde*] a c. 547.)

Q.e Sangiovannj G.e dragho

Michelozzo di bartolomeo di gherardo intagliatore descripto nelprimo chatasto sotto nome dj Leonardo Michelozzo egiovannj dj bartolomeo detto

Sustanze

Una casa perla mia abitazione posta neldetto quartiere e gonfalone e nella via largha, che p.o la detta via, da IJ.o lerede dilucha rosso sensale, da IIJ.o Ant.o di raimondo ealtrj confinj

Una casa per mio uso posta nelpopolo di sandonino abrozzi, che da p.o via, da IJ.o Romolo di franc.o, da IIJ.o Cione danbuogio ealtrj confinj

Afittavasj altempo delprimo catasto in Ll. sedicj, di poj moltannj sono latengho per mia abitazione

Conprato di poj
Un pezzo divigna di staiora quattro acorde posta in detto pplo luogho detto ilchiuso da p.ª via da 2.º romolo di franc° da 3.º Cione danbruogio e altrj confinj
Ebbj di X.ª nel 1447 ſs. 10
Pagaj per grazia e rincrescimento ſs. 5
per gravezza . . . [*leer gelassen*]

g) Portata al catasto dell' anno 1457.[1])

(Archivio di Stato, Portate del 1457, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 827 [*n.º verde*] a c. 293.)

Q.re di Sto Giovannj gonfalone drago
Michelozo di bartolomeo digherardo intagliatore
El primo Catasto disse in
Leonardo, Zanobj, Michelozzo et Giovannj } dj bartolomeo di gherardo per composizione navemo ſs. 8
La cinquina desso Michelozzo . . . . ſs. 9
El valsente Michelozzo detto . . . . . ſs. 16

Sustanze

j.ª [*una*] Chasa con maserizia auso di me edella mia famiglia posta nella via larga da sanmarco, da p.º detta via e IJ.º Antonio dj raimondo e IIJ.º maffio di . . . . [*leer*] chalzaiuolo e IIIJ.º rede di lucha rosso sensale . . . . fj. 4

j.ª chasa concorte orto ealtrj afinj laquale tengho per mio abitare, da p.º via detta villa, IJ.º franc° diromolo e IIJ.º Giuliano di nannj lotterj vetturale, e IIIJ.º Chirico di piero tornaquincj e V.º Nannj di donnino predetto ciera, posta nel popolo di sandonnino abrozzi

Della qual casa e orto n' affitto j.ª parte, tiella afitto Stagio di Nannj lotterj per Ll. 16 lanno . . . . fj. 57 ſs. 2 d. 11

j.º pezo di vingna di staiora quattro a corde, e posita in detto pplo luogho detto Ronca da p.º via, IJ.º franc° di romolo, IIJ.º Piero di San Donnino detto, e IIIJ.º marco cristofano di lorenzo di detto pplo, e V.º Giovannj di simone chalzolaio
Tiella amezzo papj difilippo del detto pplo
Rende anno per anno circha bar[*ili*]. 10 divino
Compraj detta vigna delanno 1432 da cione dj . . . . [*leer*] di detto pplo per fj 25 . . . . fj. 35 ſs. 14 d. 4

Debitorj

Rede di meſs. bartolomeo di franc° da monte pulciano perresto duna sepoltura glifecj e circha annj 20 passatj fj 60 . . . . fj. 60
Nicholo di papj digino di detto luogo fj 5 . . . . fj. 5
Comune di firenze servitj nel cassero di monte pulciano insino dellanno 1432, sono statj esono senza assengnamento fl. 44 . . . . fj. 10
Stagio di Nannj berto [?] da sandonnino a brozzi fj. 4 . . . . fj. 4
Fratj e convento de servj di Firenze fj. 60 . . . . fj. 60
Miniato dj . . . . . . [*leer*] ottonaio fj. 1 1/2 . . . . fj. 1 ſs. 10

[1]) Ein zweites Exemplar dieser Portata findet sich in filza 825 [*n.º verde*] a c. 455.

Creditorj

Giovannj di messer manno . . . . fj. 9 1/2
Domenicho ditano . . . . fj. 6
Giotto d' Andrea chalzaiuolo . . . . fj. 1 1/2
Gino Ginorj . . . . fj. 1

Jncharichj e bocche

Michelozo detto dannj 61 . . . . fj. 200
Francescha mia donna annj 35 . . . . fj. 200

figluolj legittimj

Bartolomeo dannj 16 . . . . fj. 200
Piero dannj 15 . . . . fj. 200
Nicholo dannj 10 . . . . fj. 200
Bernardo dannj 2 1/2 . . . . fj. 200

figluole femine legittime

Antonia sanza dote dannj 13 . . . . fj. 200
Marietta sanza dote dannj 4 . . . . fj. 200

Truovomi delleta detta sanza niuno inviamento coglj incarichj e spese che disopra vedete.

h) Portata al catasto dell'anno 1469.

(Archivio di Stato, Portate del 1469, Quart. S. Giovanni, Gonf. Drago, filza 926 [*n.o verde*] a c. 109.)

Q.re di Sc̄o Giovannj Gon.e Drago.

Michelozo dj bartolomeo dj Gherardo intagliatore

Disse el catasto del 1427 in Lionardo e Michelozzo e Giovannj fratellj e figluolj di bartholomeo dj gherardo detto. Et havemo di detto catasto in detto gonfalone ſs. 12

Ebbi di valsente nel 1451 in detto gonfalone in nome dj nicholo [*sic*] sopradetto . . . . ſs. 17 d. 11

Ebbi dj catasto nel 1458 in detto nome e gonfalone . . . . ſs. 4

Ebbi dj ventina nel 1468 in detto nome e gonfalone perche fu richresciuto nel duodecima . . . . ſs. 16 d. 3

Sustanze

Una casa per mio habitare posta nella via largha nel p̄p̄lo dj santo marco cui a p.o via detta, a IJ.o Messer bartholomeo di giovannj scala cancelliere de signori, a IIJ.o rede dj nencio dj . . . . [*leer*] da pietrasanta sarto, a IIIJ.o Raimondo d'antonio raimondo. La detta casa fu data a catasto nel 1427 nella portata dj Lionardo e Michelozzo et Giovannj dettj . . . . fj —

Una casetta con corte e orto posta nel p̄p̄lo dj sandonnino a brozj cui ap.o via dj detta villa, a IJ.o franc.o di romolo, a IIJ.o Lorenzo del moro, a IIIJ.o rede di nannj del cerc. La quale casa fu data a catasto nel 1427 per lionardo detto. Tengho la detta casa per mio uso e della famiglia mia quando vo in villa . . . fj 57. 2. 11

Uno pezzo dj vigna vecchia di staiora quattro a corda posta nel detto populo luogho detto roncho, cui a p.o via, a IJ.o beni di Messer Piero da noceto, a IIJ.o rede di simone chiamato passera, a quarto benj della chiesa dj sc̄o donnino detto. La detta vigna compraj da lione d'Ambruogio e cristofano di lorenzo contadinj del popolo di San Donnino detto per pregio dj fj 24 3/4 fune rogato Ser Zanobi di Ser pagolo barchomentj [?] sotto dj X dottobre 1443. La detta vigna rende in parte vino barili 4 . . . . fj 35. 14. 4

Bocche

Michelozzo detto deta dannj 75 . . . . fj —
M.ª Francesca mia donna dannj 50 . . . . fj 200
Bartholomeo mio figluolo dannj 28 . . . . fj 200
Nicolo mio figluolo dannj 25 . . . . fj 200
Leonardo mio figluolo dannj 12 . . . . fj 200
Elisabetta mia figluola dannj 10 sanza dota . . . . fj 200

Debitorj

Ho havere delle herede dj Mefs. Bartholomeo dj Franc.º da montepulciano per resto duna cappella fattali et una sepoltura insino nel 1436 . . .. . fj 60 incircha

Ho havere da fratj e convento de Servi per lavorj facti loro per me piu tempo fa dequalj non credo mai havere niente . . . . fj 60 incircha

Ho debito

Con Bernardo di lapo Nicolinj lanaiuolo per uno panno levato dalluj nellanno passato per maritare una mia figluola . . . . fj 51

Ho adare a Agostino dj Gugliadore mio genero per resto della dotta della mia figluola . . . . fj 25 incircha

Ho debito col comune dj firenze come sipuo vedere fj 16 incircha [?] et pagho djcompositione

3. Urkundliches zu Michelozzos Tätigkeit als Stempelschneider an der Florentiner Münze.

Ignazio Orsinis Storia delle monete della republica fiorentina, Firenze 1760, ist darüber das Folgende aus den dort veröffentlichten Listen der Stempelschneider zu entnehmen, wie sie in dem »Libro de' maestri di Zecca« (sogenannter Fiorinario) im Florentiner Staatsarchiv enthalten sind:

Am 28. Mai 1410 erscheint darin zuerst der Name Michelozzos als »intagliatore ferrorum cum quibus cuduntur Monete in Zecca dicta« (a. a. O. p. 156).

Seine Bestallungen als Stempelschneider wiederholen sich von da an ununterbrochen von Halbjahr zu Halbjahr bis Ende 1431 (a. a. O. p. 186). Für das erste Halbjahr 1432 findet sich der folgende Eintrag:

Michelozo Bartholomei Intagliatore ferrorum quibus monetantur Monete in dicta Zeccha.

Die 27 mensis Nov. suprascr.

Suprascripti Domini, & Officiales in Domo dicte Zecche in qua soliti sunt se congregari pro factis, & negotiis dicte zecche simul congregati, & advertentes qualiter Michelozius Bartholomei, qui per eos fuerat electus ad intagliandum ferros quibus monetantur Monete in dicta Zeccha non servivit in dicto Ministerio, sed continue fuit absens pro suis propriis negotiis.[1]) Et quia Masius Nicolai Scarlattini servivit dicte Zecche in dicto Ministerio, & qualiter ipse diligenter, bene & folliciter se habuit, providerunt & deliberaverunt & approbaverunt, quod dictus Masius potuerit & possit facere dictos ferros, & se intromittere in dicto Ministerio, & ipsum eligerunt in dicto Officio, omni modo, via, & jure quibus melius potuerunt pro dicto semestri preterito,

[1]) Es handelt sich wohl um die Abwesenheit Michelozzos in Montepulciano (vgl. im chronologischen Prospekt das Regest zum Jahr 1432). Auch die Arbeiten an der Kanzel zu Prato waren schon im Gange.

cum salario, & aliis usitatis quibus dictum Michelozium ad cautelam privaverunt pro dicto semestri, ita quod nihil possit habere, vel habeat pro dicto semestri.

Für das zweite Halbjahr 1432 heißt es sodann (p. 188):

Michelozo Bartholomei Intagliatore, & pro Intagliatore ferrorum dicte Zecche. Cum hoc quia ipsum impeditum Tommaxius Niccholai Scarlattini possit loco supradicti Michelozi ferros intagliare, & omnia facere prout posset dictus Michelozius electus si adesset. Et quod dictus Tommasius possit solvi pro illud quod faciet.

Für das erste Halbjahr 1433 findet sich die folgende Resolution (p. 190):

Suprascripti Domini, & Officiales advertentes qualiter per eos non fuit facta aliqua electio de aliquo pro Intagliatore ferrorum quibus monetantur Floreni de Auro in dicta Zeccha, & viso qualiter Michelotius Bartholomei & Masius Niccolai Scarlattini ambo se immiseverunt in dicto tempore in faciendos dictos ferros, & quod quilibet eorum fecit de dictis ferris. Et volentes omne dubium, & omnem materiam scandali removere; Existentes in loco eorum solite residentie site in domo dicte Zecche, providerunt, deliberaverunt, & declaraverunt ipsos Michelotium, Masium, & quemlibet eorum potuisse, & quod potuerit facere dictos ferros, & se immisevisse in dicto laborerio, & ipsos, & quemlibet eorum ad cautelam eligerunt in Intagliatores dictorum ferrorum pro dicto tempore incepto, & finito ut supra, cum onere, & usitato salario inter ambos dividendos, prout ipsis Dominis videbitur, & placuerit.

Für das Jahr 1434 kommt sodann Michelozzo mit Tom. Scarlattini zusammen als Stempelschneider vor (p. 191), für 1435—1437 allein; für 1438 und 1439 ist es Scarlattini allein, für 1440—1447 Michelozzo allein. Von da an kommt der letztere nicht wieder in fraglicher Eigenschaft vor.

3a. Auszug aus Fra Giuliano Ughis Chronik des Klosters S. Francesco im Mugello.

(Archivio di Stato, Storie e Relazioni miscellanee vol. 167 nuovo [97 vecchio, segn.º A. 46].) [1]

Circa gli anni 1420 incirca il magnifico Cosimo di Giovanni de' Medici . . . . [*omissis*] comperò dalli signori Ubaldini, già padroni dello stato, molte possessioni nel Mugello attorno al convento di S. Francesco al Bosco e divenne patrono di detto convento . . . . [*omissis*] Ora, avendo il magnifico Cosimo ottenuto il patronato del luogo, e vedendolo male a ordine di muraglie e governo, e crescendo il credito de' frati dell' Osservanza, parve al detto Cosimo farne un bel presente a' detti frati. E così circa l' anno 1420 donò il detto convento a' detti frati, i quali con difficoltà l'accettarono per essere in mala disposizione et in tanti boschi . . . . E veduto il detto Cosimo essere il luogo poco onorevole, piccolo e poveramenta fatto et anco in buona parte malandato. Aveva una chiesa di braccia 50 incirca, il chiostro con colonne di legno. Un refettorio con una mensa sola. Un dormentorio con forse dieci celle sopra la sagrestia che era in palco nel chiostro. Eravi un pozzo di gemiticci strettissimo che spesso la state seccava. Eravi una loggia verso lorto con colonnette di legno et anco basse, con un poco di orto con una siepe attorno.

Ora avendo il magnifico Cosimo disposto rassettare detto convento, e fare un luogo che avesse qualche garbo alla moderna, pure non di meno a disposizione de' frati, cioè che non fosse suntuoso. Fece in prima la chiesa in volta, fondandola di

[1] Der unser Kloster betreffende Teil der Chronik Fra Ughis ist zum Teil veröffentlicht in Gius. Baccinis Bollettino storico-letterario del Mugello, Firenze 1893, Anno II, p. 2—7 e 31—41.

buoni pilasti, con buone catene che crescie molte braccia, e fondò di nuovo la cappella maggiore, bella, come si vede. Fece il campanile con la campana grossa e buona. Di poi fece la sagrestia in volta fortificando le mura con buoni barbacani, e sopra della sagrestia rassettò il Dormentorio con quattordici celle, facendo li stipiti delli usci di buona pietra, li quali sono a tutte le porte che sono in chiesa, e per base delle colonne, tutte fece portare da Montebuono che costarono assai. Fece il chiostro e la loggia innanza alla chiesa e quella dell' orto con colonne murate e stabili. Fece una citerna con il suo citernino, molto buona, e tutto lorto fece murare intorno con un muro grosso et alto, come si vede al presente.

E perche la selva che avevano data i signori Ubaldini non li pareva grande a suo modo, ordinò che intorno a quella si lasciassero crescere i cerri che prima si tagliavano ogni tanti anni, e donò al detto convento quella selva che ora apparisce piu soltile che la vecchia, piu presso al convento, che credo che giri piu di un miglio, e lasciò luso di detta selva liberamente alli detti frati.[1]) E così fu riedificato il convento del Bosco.

Dall' anno 1420 all 1438 fece il detto magnifico Cosimo il coro di buono e bello legname con tre leggii come si usava allora, e fece scrivere tre salterii, uno grande e due piccoli, e li donò alli frati l' anno 1438. . . . Finì la sagrestia facendo un paramento formato tutto di bellissimo drappo, di diversi colori con molte palle doro. Fece tre bellissimi calici, e duoi messali di buona lettera miniati, con un bello ornamento di traforo e davorio di intaglio bellissimo per ornare l'altare, e cosi molti altri ornamenti in chiesa. La bella tavola dell' altar maggiore, la quale dipinse un frate di S. Domenico.[2]) Quella di Lazzero, la quale fu presentata a detto Cosimo da un Legato del Papa, che venne di Fiandra, e Cosimo la donò al luogo del Bosco[3]) [*folgen Angaben über geschenkte Manuskripte*]

[*ommifsis*] Crescendo il credito della religione e familia delli Osservanti e la devozione dei secolari, nelli anni del Signore 1436 passò di Firenze Papa Eugenio IV . . . . . e per ordine del magnifico Cosimo venne in Cafaggiolo, e per amore di Cosimo e perche era molto affezionato alla famiglia dell' Osservanza . . . . lasciò *oraculo vivae vocis* noto al paese un perdono grande al luogo del Bosco, il dì della prima domenica del mese di maggio . . . . Ma non fu consacrata la chiesa in tal giorno, ma fu consacrata adì 23 dottobre l' anno 1520 dal Rev.mi Monsignor Lionardo de' Medici Vescovo di Forlì, il quale per grande amore la consacrò gratis . . . .

4. Vertrag betreffs der Ausführung der Außenkanzel am Dom zu Prato.

(Archivio del Patrimonio ecclesiastico a Prato, Carte dell' Opera del Cingolo, Campione seg.to O, Debitori, Creditori e Allogazioni dal 1406 al 1441, a c. 256 e segu.)

Al nome di Dio amen. Anno MCCCCXXVIII adj XIIIJ del mese di luglio.

Sia manifesto a qualunque persona la quale leggerà la presente scritta chome detto dj e savi e prudenti huomini ser Lapo die messer Guido de Migliorati, Nicholao

---

[1]) In der Portata von Cosimos Vater Giovanni di Bicci vom Jahre 1427 (S. Giovanni, Leond'oro f. 51 verde a. c. 1156) heißt es mit Bezug hierauf: Anchora o piu boschaglie in piu luoghj. Nella selva de fratj dalboscho, in quella di panna appie dellalpe, et piu altrj luoghj dellalpe, et disopra alla scharperia verso il giogho, de qualj io non tragho nulla chessono chomunj agli altrj chome ame.

[2]) Es ist die Madonna mit Heiligen Fra Angelicos, die in der Accademia delle belle arti unter N.o 265 bewahrt wird.

[3]) Es ist das Triptychon von Nicolas Froment in den Uffizien, N.o 744.

di Piero Benuzi e Pavolo di Donato tucti da Prato e per lo Comune di Prato Operai della Cappella della gloriosa Vergine Maria della pieve di Prato, assente nientedimeno Lionardo di Tato loro compagno, insieme con consiglio licentia presentia e volonta de prudentissimi huomini Stefano di Bartolomeo die Meo per lo quartieri di Santo Stefano, ser Battista di ser Giovanni per lo quartieri di Santa Maria, Zanobi di ser Bartolomeo per lo quartieri di Santa Trinita, e Giovanni di Bertino di Conte per lo quartieri di Santo Marcho tucti da Prato electi et diputati per lo laudabile ufficio de Signori Otto Defensori del popolo e Gonfalonieri di giustizia, con chonsiglio e deliberatione di buono numero d'uomini di Prato, a compagnia de soprasscriti Operai a tucte le infrasscrite cose ordinare comporre e allogare, come della detta deliberatione apparisce publicamente scriptura nel libro de decreti de detti Signori Otto per mano di ser Iacopo da Colle cancellieri del detto Comune di Prato, sotto il dj XIJ del detto mese di luglio, tucti dacordo dettono concedettono et allogarono in vice e in nome della detta Opera e del Comune di Prato e per loro medesimi affare hedificare e murare il perbio e pulpito che far si dè in sul canto della pieve di Prato, dove si mostra la pretiosa Cintola della gloriosa Vergine Maria, agli industriosi maestri Donato di Nicholò di Betto del popolo di Santo Cristofano del Corso e Michele di Bartolomeo di Gherardo del popolo di Santo Marcho di Firenze, maestri d'intaglio e di scarpello, e aciascuno di loro, e mafsimamente al detto Michele quivi presente e per sè e il detto Donato ricevente e per lui de rato promettente e obrigante, con hedificio magistero conditioni capitoli e pacti infrasscriti, cioè:

In prima ch'el pilastro quadro ch'è fatto nella faccia nuova debbono e detti maestri adattare in forma di colonna quadra schanalata, in modo che paia atto a esser in fondamento del detto perbio.

E piu debbono dare facto il perbio in quel modo sta il modello che lasciano nella sagrestia della cappella, facto di loro mano, e tucto di marmo biancho da Charrara della infrasscrita grandeza e misura, cioe:

Che il lavorio di decto perbio chominci alto da terra braccia cinque e uno quarto [*con*] una cornicie in sulla quale sia due spiritelli in luogho di gocciole di grandeza di braccia due luno ornati di fogliame, come mostra il decto modello. E sopra decti spiritelli una cornicie grossa con dentelli intalglata: e sopra decta cornicie uno mensolato intaglato con foglie e cornice. E in sul decto mensolato il fondo di decto perbio, e tra luna mensola e laltra folgliame o altro, quello piacerà a' decti alogatori. E sopra decto fondo di decto perbio il parapetto tondo, come mostra decto modello, diviso in sei spatii; ne quali sabbi a 'ntaglare spiritelli che tengano in mezzo larme del Comune di Prato, come mostra el detto modello, o altra cosa se piaccera a decti alogatori. Il quale parapetto sia composto di un fondo di grandeza di braccia cinque e due terzi. Il diametro della parte di fuori ornato con cholonne e con cornici per davanzale, chome mostra decto modello. E che cio che s'appartenesse fare nella facciata dal fondo del detto perbio in su, decti maestri sieno tenuti e obligati a dare la forma e il modo del chondure, e mettere e maestri che a loro parra alle spese di decta Opera; e simile di pietra calcina e ferramenti e qualunche altra chosa bisognasse per murare la decta faccia senza alcun chosto di lor magistero. E piu che ogni quantita di marmo che questo dj si truova nella decta Opera, ch'e decti maestri se lo debbano contare per quello pregio che varra il loro posto nel perbio, cioe quella quantita ch'e decti Operai che sono o saranno, vorranno.

E promette il decto Michele per se e decto suo compagnio a decti Operai e conpangni dar factto e conpiuto il detto perbio e lavorio per tuto dj primo di settenbre

MCCCCXXVIIIJ, lavorato bene e diligentemente a uso e giudicio di buon maestro, a tucte loro spese.

E per premio e prezo di decto perbio e lavorio debbono avere de beni della decta Opera, e per loro intero pagamento quella quantita e soma di fiorini e denari che sara discretamente chiarita e giudicata per lo egregio doctore di mediccina maestro Lorenzo d'Angniolo Sassi da Prato e citadino fiorentino, nel quale le decte parti di comune volonta a chiarire e giudicare decto paghamento e quantita di denari e a quelgli tempi e termini e sotto quelle chondizioni e modi che per lui sara chiarito e giudicato, commettono e rimettongli liberamente. E in chaso che decto Maestro nel decto tempo fosse per qualunche cagione legiptimamente impedito o manchasse di vita, allora decta remissione e dichiaratione di decto pregio e sotto le decte condizioni e modi che fare doveva decto maestro Lorenzo sintenda rimessa e sia nel prudente huomo ser Lionardo di ser Stefano di Macteo di Francho notaio e cittadino fiorentino, e chosi daccordo rimettono.

E perche dar si possa principio al detto magistero debbono avere e decti maestri fiorini trecento cinquanta a ragione di lire quattro per fiorino in questi tempi e termini, cioe: Che per tucto dj trenta daghosto prossimo che viene fiorini cinquanta, e per tuto il mese dottobre prossimo che viene fiorini cinquanta, e per tuto il mese di gennaio prossimo che viene fiorini cinquanta, e per tuto aprile seguente fiorini cento, e per tuto luglio MCCCCXXVIIIJ fiorini cinquanta, e per tuto il mese di settembre 1429 fiorini 50, per resto di decti fiorini 350. E quali denari debbono avere in chaso che per loro si sodasse detta Opera come parra adgli Operai che a quel tempo sarano, di dare fornito decto lavorio. E che decti denari debbino paghare [*con*] quella quantita di pecunie che perverrano nellentrate di decta Cappella. E per osservagione delle decte cose e decti Operai e decto quatro lor compagni e similmente Michele per se e decto Donato, e luna parte e laltra in decti nomi promettono dosservare e adempiere sotto obligatione di tucti beni di decta Cappella e ongni bene di decto Michele in decti nomi e lor persone. E per chiareza delle decte cose e di volonta delle decte parti io Iacopo di Lorenzo da Colle cancellieri di detto Comune o facta e scritta la presente scritta, e simile unaltra copia simile in presenza di Iachopo di Michele di Turingho, Leonardo d' Andrea di Cenni e Antonio d' Iachopo di Meo, tucti da Prato, testimoni alle decte cose, e cosi si soscriveranno nella sagrestia di decta Cappella.

Io Michele di Bartholomeo di Gherardo sopra decto in mio nome e in nome di decto Donato mio chonpagno prometto di hobrigami in tucto e per tucto a decti Hoperai, chome di sopra per mano di decto ser Iacopo e scritto, e chosi sono contento e di mia propria mano mi sono soscritto anno mese e dj sopra detto.

Io Iachopo di Michele sopra decto fui presente alla sopra decta scrita e tucto che in essa si contiene, e a' prieghi delle decte parti per testimone in questa mi sono soscritto di mia propria mano questo dj XIIIJ di luglio MCCCCXXVIIJ.

Io Lionardo d' Andrea sopra decto fui presente alla sopra decta scritta con quanto di sopra si contiene, e a' prieghi delle sopra decte parti per testimone in questa mi sono soscritto di mia propria mano questo dj 14 di luglio 1428.

Io Antonio die Iacopo di Meo sopra decto fui presente alla sopra decta scritta e quanto in essa si contiene, e a' prieghi delle sopra decte parti per testimone in questa mi sono soscritto di mia propria mano questo dj XIIIJ di luglio 1428.

Al nome di Dio amen. Adj XXVIJ di novembre MCCCCXXVIIJ.

Certa cosa essere si dicie che dellanno presente 1428 et del messe di luglio del decto anno, Lionardo di Tato, ser Lapo die messer Guido, Nicholao di Piero Benuzzi e Paolo di Donato tucti da Prato, allora Operai della Cappella della Cintola di Nostra Donna posta nella pieve di Prato, insieme con certi altri uffitiali electi e diputati per lo Comune di Prato [*allogarono*] a Donato di Nicholò et Michele di Barttolomeo intagliatori cittadini fiorentini, a fare uno certo pergamo nella detta pieve, a quelli tempi e termini e chon patti modi e conditioni contenenti ecc., de quali si dice apparire per mano di ser Iacopo da Colle allora cancellieri del Comune di Prato. Onde oggi questo presente dj decti Donato et Michele intagliatori et conductori predetti, e ciasscheduno di loro in tucto ecc., obligandosi promettono solennemente a Sandro di Marcho da Prato Provveditore della decta Opera, presente et ricevente in vicie e nome della decta Opera et delli Operai della decta Opera cosi presenti come futuri et del decto Comune di Prato, di fare il decto pergamo et a debita perfectione, conducenti in tucto e per tucto come del decto obligo rogato per mano del decto ser Iacopo si dicie apparire; altrimenti promettono rendere e restituire a decti Operai cosi presenti come futuri o al loro Camarlingo o ad altra persona per loro legittimamente diputata, ogni quantita di fiorini pecunie o altre cose che i decti conductori ricevessino per le decte cagioni. Et a loro preghi et comandamenti Andrea di Nofri lastraiolo, popolo di Santa Liperata di Firenze, sappiendo alle predecte cosse non essere obligato, ma volendosi efficacemente obligare come principale ecc., in tucto promette al decto Sandro ne decti nomi ricevente se fare e curare si et in tal modo ch' e decti Donato e Michele faranno el decto pergamo et observeranno ciò che per loro e stato promesso; altremente promette di suo proprio dare rendere restituire et pagare ogni quantita di fiorini pecunie et chose che decti Donato et Michele o alcuno di loro avessono avuto o ricieveranno per la decta cagione da decti Operai o altri per loro.

Et per le predecte cose osservare oblicano i decti Donato Michele et Andrea e ciasscheduno di loro in tucto loro e loro eredi beni presenti e futturi, e renutiono [*sic*] al beneficio di piu debetori essere consstretti et del solido e de' malevadori et a ogni altro beneficio che a loro o alcuno di loro si consentisse per alcuno modo. Et per chiareza delle predecte cose le decte parti soscriveranno qui da piè di loro propria mano.

Et io Mainardo di Francescho nottaio fiorentino siccome privata persona ò fatta la decta scritta a prieghi delle decte parti anno dj et mese decti di sopra, et per chiarezza di ciò mi sono soscito di mia propria mano.

Io Sandro di Marcho predecto sono chontento alla sopra decta scritta, e però di mia propria mano mi sono soscritto anno e dj e messe sopra decti.

Io Michele di Barttolomeo predecto sono contento alla sopra decta scritta e a quanto in essa si contiene, e però mi sono soscritto di mia propria mano, anno et mese et dj sopra decto.

Io Donato di Michele [*sic*] predecto sono chontento alla sopra decta iscritta e a quanto in essa si contiene, et però mi sono soscritto di mia propria mano anno mese et dj sopradecto.

Io Andrea di Nofri lastraiuolo sono chontento a la sopradecta scritta e quanto in essa si chontiene, e però mi sono soscritto di mia propria mano anno e mese e dj sopradecto.

5. Michelozzos Empfehlungsbrief für seinen Bruder Giovannj an Averardo Medici

(Archivio di Stato, Carteggio Mediceo, avanti il principato, filza II, a c. 414.)

Al nome dj Djo. A dj XJ di febrajo 1429 [*stile com. 1430*].

Onorando maggior mio ecc. — Qua vi ragionaj più volte, se achadesse chostà che voj potessi dare qualche inviamento a Giovannj mio fratello, l' avessi a rocordo [*sic*], e così credo arete auto. Ora chome credo arete udito i Diecj anno di nuovo largita la ghalea sottile a Hormanno di messer R., in sulla quale a tempo che Andrea de' Pazzi era consolo [*di mare oder dell' Arte della Lana*] s' era acconcio per sotto scrivano Matteo cioè il garzone stava con Andrea. Ora detto Matteo si truova nel champo [*a Lucca*] a altre faccende; il perchè vi priegho, se possibile è, facciate dare quel luogo a mio fratello, o se altro vedete potere che faccia per lui. Questa faccenda dell' armare secondo ò da Ser Martino resterà chostà nelle man vostre, E però ve rachomando. Il garzone sarà chostà di questa altra settimana e faravvj motto. Rachomandovelo quanto posso. Ne altro achade dirvj per ora. Senpre a' vostrj commandamentj. Iddio vi ghuardi.

[*a tergo:*] Nobile uomo
Averardo de' Medici
in Pisa.

Michelozzo di Bartolomeo
in Firenze.

6. Michelozzos Briefe an Averardo Medici aus dem Lager vor Lucca

(Archivio di Stato, Carteggio Mediceo, av. il principato, filza II, a c. 570 e 573.)

I.

Onorando mio ecc.[a] — Insino a ora, poj che qua sono, non v' o scritto. È questa per avvisarvj che quanto chostà ragionaj chon voj dell' opera dell' argine intendevamo fare intorno al Lucha, in tutto ci riescie verissimo: alla quale ci è nato ciertj manchamentj, a' qualj vi priecho, che, dove sapete che l' opera vostra vale, ordiniate per modo ci sia prestato quello favore all' opera nostra che chostà chiedemo e checci fu mostro, e che ancora chrediamo che i Diecj chredano che a ciò abbiamo. Il che è molto manchato, ella chagione è che questj chapitanj dell' uno champo e dell' altro anno messo mano in fare cierte bastie, alle qualj tenghono hochupatj tantj huominj, che achozzato queglj chon moltj altrj che non sono in facciende, in fare allogiamentj, in disfare chase, e in tagliare legname per fare dette bastie, et in fare ispianate e pontj, et in fare vie e charra, noi cine troviamo in su l' opera nostra 100 in 120 per di, e non più; choi qualj giammaj all' opera si darebbe perfezione, il che noj ci riputerem in grandissima verghogna, perocchè ognuno non è atto a sentire le chagionj per che l' opera rimane. E però vi pregho quanto più posso ciene date aiuto, perocchè sanza mancho niuno l' opera arà sua perfezione come et in quello tempo abbiamo disegnato, se lavoranti ci saranno lasciatj. E chredetemj, Averardo, che l' opera riescie di tale natura, che essendo abbandonata e sanza ghuardia, vorrebbe molto agio a poterla in niuno modo danneggiare. E seghuitacj un altro effetto in favore dell' opera, che insino a ora i lavoranti non sono stati hoffesi di niente; neanchè veggiamo modo che per l' avenire i nimico [*sic*] gli possano hoffendere: che era questa una delle più dubbiose partj che jo avessi a quest' opera. E però, vi priegho, aiutatecj quanto v' è possibile.

Non mi stendo in dirvj il partichulare de' fattj del champo, perocchè chredo che ognj dì ne siate avisato: vorrej potervj parlare a boccha, e dire' vj grandissime

meraviglie che qua si fanno apparole, dove molto meglio e più utile sarebbono i fattj. Ne altro acchade dirvj per ora, se non mi rachomando a voj. Da Santo Lazero, adì primo dj maggio 1430 a ore 11.

Perchè mi mancha tempo a scrivere, non vj sia faticha mandare insino a chasa per fare loro sapere siamo tuttj sanj.

[*a tergo:*] Nobili viro
Averardo de' Medici
in Firenze.

Michelozzo.

II.

Onorando major ecc.[a] — In questj dì v' avvisaj che questj chapitanj e condottierj del champo ci aveano hochupatj tuttj i ghuastatorj ci aveano datj i Diecj per fare intorno al Lucha il lavoro nostro, e che solo una pichola parte cie n' era restatj. E questo dicono che fanno per trovarsj fortj, se sochorso venisse di fuora. Eio vi dico, che innanzi le bastie che chostoro intendo[*no*] fare, che dicono, d' otto o di sej il meno, siano fatte, noj aremo fatto l' argine nostro e datoglj l' acqua per tantj dì, che noj speriamo sarà allo stremo, tanto vegiamo ghrande il disagio. E comprendiamo luj [*d. h. Franc. Sforza, Oberfeldherr der Lucchesen*] n' è sospetto: però che dappoj che 'l lavoro s' incominciò, manda ognj dì fuorj insino alle femmine aricogliere, intorno alla terra tutta l' erba può raunare, perchè comprende che data l' acqua ne sarà privato; benchè pocha amunizione ne possa fare.

Ora è seghuito, che anchora quellj tanttj pochi lavorantj erano in sullavoro nostro anche cie gli anno levatj: e tutti lavorano alla bastia, e io colloro, insieme, acciò presto si conducha alla fine per potere poj attendere all' argine nostro.

Pure, veduto di quanta più perfezione è avenire alla fine, che niuno altro tormento, vi priegho per utile e onore del Comune e nostro vi piaccia aiutarcj ove vedete potere, perocchè illavoro riuscirà vero come s' è ragionato sempre.

A ciascuno di questj campj piantate le loro bombarde presso alla terra a 800 braccia o circha: onde altro che d' archato nonssi può trarre, neanchè di brichole nè di manghano tanto da lungie, non si potrebbe hoffendere; nè veghono questj chapitanj con salvezza potersi più achostare: sicchè, tutto racholto, per queste offese, o per battaglia di mano o di bombarde, altro che con grande lunghezza si verrebbe al fine.

Nè altro per ora. Iddio vi ghuardj.

Data a San Lorenzo, a dì IIJ di maggio 1430.

[*a tergo:*] Nobili viro
Averardo de' Medicj
in Firenze.

Vostro Michelozzo di Bartolomeo.

7. Michelozzos Brief an Averardo Medici, betreffs der Bestallung als Stempelschneider

(Archivio di Stato, Cart. Mediceo av. il principato, filza II anvanzi, a. c. 623.)

Onorevole magnificio, Perchè qua starò ancora alchuni dì, vi priegho facciate con Andrea de' Pazzi ch' è signore di Zecha, che il luogho mio mi sia riservato: bench' io mi rendo cierto che insino aora l' abiate fatto. È chagione del mio soprastare 1[a] operetta ò presso che fatta, la quale Giuliano [*ein Sohn Averardos*] vuole donare a 1.[o] [*uno*] suo amicho.

Nè altro per questa. Iddio vi conservj.

A dì 28 di dicembre 1430.

Vostro Michelozo.

8. Zweiter Vertrag über die Ausführung der Kanzel zu Prato

(Archivio di Stato, Diplomatico, Opera del Cingolo di Prato N.o 4 del 1434.)

In Dei nomine amen. Anno Domini ipsius ab Incarnatione Millesimo quadringentesimo trigesimo quarto Jndictione duodecima et die vigesima septima mensis Maij. Actum Prati in plebe sancti Stefani videlicet in capella opere plebis pratensis in sacrestia presentibus Lucha Iohannis Polverinj p[*orte*] Sancti Io[*hannis*] et Paulo Donatj Paulj p[*orte*] Tiezi et Macteo Paulj Pierj magistro organorum de P[*ra*]to testibus ad hec vocat[*is*] habit[*is*] et rogat[*is*].

Pateat publice q[*uod*] hac p[*rese*]nti s[*uprascri*]pto die ser Andreas olim Iohannis Nicholaus Pierj Benuzi et Iacobus Michaelis Toringhi et Matheus Mathej Bonj et Bernardus Bandinellj et Iohannes olim Bartholomej Luschinj sex ex octo officialibus Balie C[*omu*]nis Pratj nec non nunc Opere plebis pratensis et aliis operariorum dicte Opere absentibus, pro quibus et dicta capella de rato p[*ro*]miserunt circha provisionem et complementum perbij fiendj et complendj per infrascripttum Donatum et alios, ex una parte remanserunt in hac compositione et p[*actu*]m hoc modo confirmaverunt v[*ideli*]cet q[*uod*] Donatus Nicholai magister intaglj et lapidum habeat et habere debeat p[*ro*] suo labore et salario cuiuslib[*et*] laborerij, v[*ideli*]cet vulgariter loquentes, p[*er*] ciaschuna storia delle tavole del marmo cio e dello intaglio delle figure, que erunt ei[*us*] propria manu posite in et seu ad dictum perbium florenos aurj viginti quinque pro qualibet ad rationem libr[*arum*] quatuor p[*ro*] quol[*ibet*] floreno. Et hec de comunj concordia int[*er*] dictas partes solempni stipulat[*ione*] vallata et confirmata quas pecunie q[*uan*]titates ex nunc computat[*as*] h[*abe*]rj voluerunt in declaratione fienda p[*er*] magistrum Laurentium[1]) arbitrum dictar[*um*] partium cui[*us*] auctoritas non obstant[*ibus*] predictis ex pacto firma maneat et stet, salvo q[*uod*] non possit se intromictere in extimatione p[*er*]eum fienda in dictis suprascriptis storiis supra nominatis extimandis. Et hec omnia firmis stantib[*us*] quibuscumque alias promissis ol[*im*] et scriptis tam p[*er*] instrum[*entum*] quam p[*er*] pub[*licam*] et privatam scriptturam factam dicte cappelle et seu eius operariis. Que omnia p[*ro*]miserunt dicte suprascripte partes sibi ad invicem et vicissim dictis no[*min*]ib[*us*] solempnj stip[*ulatione*] hinc in[*de*] interveniente v[*idelic*]et una pars alterj et altera unj se p[*er*]p[*etu*]o firma et rato h[*abe*]re et tene[*re*[obs[*er*]vare et adimplere et non c[*on*]t[*ra*] facere vel venire p[*er*] se vel alium seu alios aliqua ratione iure modo vel ca[*usa*] vel ingenio de iure vel de facto, sub pena flor[*enorum*] auri ducentor[*um*] bonj et purj aurj et conij floren[*tini*] et rectj pondenis in singulis capitulis hui[*us*] c[*ontra*]ctus in solidum comittenda promiserunt. Que pena totiens committi et cum effectu exigi et peti possit per partem adversam parti predicta non observanti, totiens quotiens contra factum fuerit sive ventum. Et cum integra refectione dampnorum et expensarum et interesse litis etc. Et sub obligatione ipsor[*um*] et cui[*us*]lib[*et*] ipsor[*um*] dictis nominibus, bonorum omnium mobilium et immobilium p[*rese*]nt[*ium*] et fut[*urorum*], Renuntiantes in predictis et quolibet predictorum exceptioni non facti vel celebrati contractus doli malj, condictionj sine causa vel ex iniusta ca[*usa*] in factum actioni fori privilegio et omni alii legum iuri et statuto et legi dicenti generalem renuntiationem non val[*er*]e, in predictis et quolibet predictorum rogantes me Iacobum notarium infrascriptum ut de predictis pub[*licum*] c[*on*]fi[*ce*]rem instrum[*entum*]. Quibus p[*ar*]tib[*us*] sup[*ra*]scriptis generaliter percepi ego Iacobus dictus et infrascripttus not[*arius*] prout mihi licet ex forma stat[*uti*] terre Prati de guare[*ntigia*]

---

[1]) Sassoli, s. unter II, 8.

loquent[*is*] q[*ua*]t[*enu*]s predicta omnia et singula supr[*ascrip*]ta firma teneant adimpleant et observent p[*ro*]ut sup[*ra*] promix[*er*]unt et scriptt[*um*] est.

Ego Galiazius q[*uon*]d[*am*] Lapi Turinghj de Pugliensibus de Prato imperiali auc[*torita*]te iudex ord[*inarius*] atque not[*arius*] public[*us*] predicta omnia et singula, prout in uno foleo bonbicino aliqualit[*er*] lac[*er*]ato in fine secunde carte ubi non est scriptum, in p[*re*]dicto foleo in filza imbreviaturar[*um*] rogitu[*um*] et scriptturar[*um*] oli[*m*] ser Iacobi q[*uon*]d[*am*] ser Angeli Iacobi de Pugliensibus not[*arii*] defuncti rep[*er*]to et invento, int[*er*] alia c[*on*]tineri invenj ita hic fid[*eli*]ter exemplavi, vigore commissionis in me facte, p[*ro*]ut p[*ate*]t manu ser Jacobi de Sancto Geminiano cancellario [*sic*] C[*omu*]nis Pratj et not[*arii*] pub[*lici*], nil adens vel minuens q[*uo*]d sensum mutet vel variet intellectum, Et ac et[*iam*] ipsum trampsumpsi et pub[*licavi*] vigore p[*re*]cepti michj factj de transumendo ipsum instrum[*entum*] p[*er*] nobilem virum Iacobus [*sic*] di Ciachis de Flor[*entia*] p[*ro*] co[*mu*]nj Flor[*entie*] hon[*orabilem*] Pot[*estat*]em terre Pratj de quo p[*re*]ceptto plene p[*ate*]t in actis ser Arrigi Pipinj not[*arii*] de P[*ra*]to et nunc not[*arii*] ca[*usa*]r[*um*] civilium dicti comunis et dicti d[*omi*]nj Po[*tes*]tatis.[1])

9. Vertrag betreffs der Vollendung des Grabmals Aragazzi

(Archivio di Stato, Contratti Notarili, Rogiti di Ser Iacopo Silvestri, Protocolli dal 1436 al 1439f. S. 688 N.o 56.)[2])

In Dei nomine Amen. Anno D[*omi*]nj ab eiusdem salutifera Incarnatione millesimo quatuorcentesimo trigesimo septimo Ind[*iction*]e prima et die trigesimo m[*ens*]is septembris. Actum in civitate Florentie in p̄p̄lo s̄ci prochulj pres[*entibus*] test[*ibus*] adh[*oc*] vocatis habibis et rogatis, ser guasparre simonis larij deghambassio civis et notarij florentini et filippus olim francisci chalandrj corazarii p̄p̄li s̄ce marie inchampo de flor[*entia*], et masj antonij Iohannis dechastagnuolj podesterie delbucine civitatis flor[*entie*].

Pateat omnibus evidenter p[*re*]s[*entis*] instr[*ument*]i seriem inspecturis, q[*uod*] cum certum sit ut dicitur q[*uod*] Michelozius olim bartolomei gherardi Intagliator civis florentinus et de p̄p̄lo s̄ci Marci de florentia, promiserit et se oblighauerit ad faciendum in terra montis politiani in eccl[*es*]ia plebis S. Marie de montepolitiano predicto unam sepulturam pro corpore egregij virj d[*omi*]nj bartolomej francisci de monte politiano predicto, secretarij apostolici, q[*uod*] sepulcrum iam diu incepit, et pro maiorj p[*ar*]te laboraverit et seu fecit ut d[*icitu*]r et d[*ict*]a dec[*aus*]a recepit partem pretii dicte sepulture et asserat debere recipere et habere maiorem p[*ar*]tem pretii dicte sepulture et p[*ro*]pt[*erea*] differre in completando sepulturam predictam, et cum noviter fierj debeat promissio dicto Michelozio, uel alij pro eo recipienti desoluendo eidem Michelozio residuum q[*uod*] h[*abe*]re restat et seu restabit de dicta sepultura, postq[*uam*] compleuerit sepulturam prefatam, et seu fieri debeat depositum et confessio depositi

[1]) Vorstehende Urkunde wurde zuerst veröffentlicht von Baldanzi, Descrizione della Cattedrale di Prato, Prato 1846, sodann diplomatisch getreuer und vollständiger von Ces. Guasti, Il Pergamo di Donatello pel duomo di Prato, Firenze 1887, p. 17ff. Sie ist hier nach dem Original im Florentiner Archiv wiedergegeben.

[2]) Vorstehende Urkunde wurde zuerst — aber unvollständig — veröffentlicht von Milanesi, Nuovi Documenti per la storia dell' arte toscana (Separatabdruck aus der Zeitschrift Il Buonarroti), Roma 1893, p. 88, N.o 105. Wir drucken sie nach dem Original in vollem Wortlaute ab.

pro residuo p[*re*]tij dicte sepulture eo modo et forma et prout d[*icitu*]r mandatum et scriptum fore per magnificos et potentes d[*omi*]nos dominos priores Artium et vexilliferum Justitie p̅p̅li et comunis flor[*entie*] et volens dictus Michelozius pro parte sua obstendere se cum effectu paratum esse ipsam sepulturam complere, et omnia et singula facere sibi inchumbentia.

Unde hodie hoc p[*resen*]ti s[*uprascrip*]to die trig[*esimo*] m[*ensi*]s Septembris, dictus Michelozius pro observatione cuiuscumque [*unlesbares Wort*] et seu conditionis vel modi vel conventionis apponende et continende in quocumque deposito et seu depositis fiendis et seu confessandis et in quacumque promissione dicta de c[*aus*]a fienda sibi Michelozio vel alij pro eo recipienti de et pro pretio dicte sepulture ut principalis et pro dicto Michelozio et eius p[*re*]cibus et mandatis ut fideiussor Leonardus georgii d̅n̅j Iacobj delbiada civis flor.[nj] [*sic*] matrichulatus et descriptus ut di- [*citur*] in Arte et matrichula Artis lane, et in Arte et matrichula Artis merchatorum porte s̅c̅e marie civis flor. p̅p̅li s. marie ughonis de flor. et Jacobus olim benedicti zanobii choltraciarius p̅p̅li s̅c̅i michaelis vicedominj deflor[*entia*] et quilibet in solidum et in totum obligando, promiserunt et solempri stipulatione convenerunt d̅o̅p̅n̅o̅ batiste olim J[*ohan*]nis de monte politiano, priori s̅c̅i petri de parcia comitatus montis politiani ibidem p[*re*]s[*enti*] et recipienti et stipulanti pro se et suo proprio et privato nomine et vice et nomine ser J[*ohann*]is bartolomei de monte policiano predicto executorum test[*ament*]i et ultime voluntatis dicti quondam d[*omi*]nj bartolomej, et dicti francisci eius patris. Et michi Iacobo not[*ario*] ut publice persone recipienti et stipulanti vice et nomine et nominibus omnium et singulorum quorum interesse possit, infra vigesimum quintum diem p[*ro*]x[*ime*] fut[*urum*] postq[*uam*] fiet et facta fuerit promissio dicto Michelozio vel alio pro eo recipienti, de solvendo eid[*em*] Michelozio residuum p[*re*]tij et mercedis q[*uod*] et qua[*m*] debet h[*abe*]re et recip[*er*]e occasione dicte sepulture se p[*re*]sentare p[*er*]sonaliter indicta terra montis politiani pro complendo dictam sepulturam, et quod dictus Michelozius infra dictum t[*em*]p[*u*]s se p[*er*]sonaliter presentabit in dicta terra montis politiani ad complendum dictam sepulturam, et quod predictus Michelotius infra sex m[*ense*]s tunc p[*ro*]x[*ime*] fut[*uros*] complebit et perficiet dictam sepulturam, et etiam promiserunt et solempnj scriptura convenerunt quod incasu quo dictus Michelozius habuisset ultra qua[*ntitatem*] quam recip[*er*]e debebat p[*ro*]p[*re*]tio et mercede dicte sepulture restituere dictis executoribus totum illud q[*uo*]d ultra debitum habuisset ad omnium eorum requisitionem et voluntatem, Que omnia et singula suprascripta et in p[*re*]s[*enti*] instru[*mento*] et sc[*rip*]ta content[*is*] promiserunt et solempni stipulatione convenerunt d[*ict*]i Michelozius et Lionardus et Jacobus et quilibet eorum se insolidum ob[*ligando*] d[*ict*]o d̅o̅p̅n̅o̅ baptiste et mi[*hi*] Jacobo not[*aro*] pu[*bli*]cho et cuilibet nostrum ut supra recip[*ientibus*] et stipul[*antib*]us perpetuo firma et rata et grata habere tenere observare et adimplere contra non facere vel venire prose vel alio seu aliis aliqua ra[*tion*]e jure modo vel causa, sub pena et ad penam duplj eius adq[*uo*]d p[*ro*]t[*em*]p[*ore*] ageretur [?] solempnj stipulatione promissa et conventa in singulis et pro singulis cap[*itu*]lis membris et articulis pres[*cripti*] contractus et instru[*menti*] insolidum, que pena totiens committatur et peti et exigi possit et valeat in solidum et cum effectu quotiens c[*ontra*]factum fuerit aut in aliquo c[*ontra*]ventum, et qua pena solu[*ta*] vel non exacta aut gratis remissa vel non, nichillominus firma et rata et grata maneant supradicta omnia et singula s[*upra*]scr[*ipt*]a et in[*frasc*]ip[*ta*] et in p[*res*]enti contractu et instrumento contenuta et subrefectione dominorum sex priorum ac interesse litis et ex[*tra*], pro quibus omnibus et singulis observandis et adimplendis et firmis et ratis habendis et tenendis et pro di[*cta*] pena solvenda si et quotiens commifsum

fuerit oblighaverunt et ypotecaverunt dictus Michelozius et lionardus et Jacobus et quilibet eorum dicto domino batiste et mihi Jacobo not[*ario*] infrascripto ut sup[*ra*] et in[*fra*] est stipulatum, se ipsum et quemlibet eorum in solidum et eorum et cuiuslibet eorum insolidum heredes et bona omnia et singula tam presentia quam futura, renumptiantes in predictis omnibus et singulis exceptionis non facte dicte promifsionis obligationis et contractus et omnium predictorum non sic factorum et gestorum, exceptionj dolj malj conditioni [*unlesbare Abkürzung*] causa et ex injusta causa et beneficio de fideiussione et depluribus et eis debendis et epistole divj Adrianj beneficio et omni alij juris leghum et constitutionum auxilio, tam chanonicho quam civilj quam et municipali et legi et iurj dictionem generalem [*unlesbares Wort*] non valere. Quibus quidem Michelozio et bernardo et Jacobo et cuilibet eorum prose et [*zwei unlesbare Worte*] predicta servare percepi ego Jacobus Judex ordinarius et notarius publicus infrascriptus [*ein unlesbares Wort*] et nomine Juramenti, prout michi liceat et licet ex forma et secundum formam consilij et statutorum comunis florentie de guarentigia loquentes, quatenus predicta omnia et singula super predictis et quemlibet vel aliquem eorum promissa facere et gestare [*?*] actendeant faciant et adimpleant et observent in omnibus et per omnia prout superius promiserunt et continetur et scriptum est.

10. Urkunde über den Empfang des Heiratsgutes und Verschreibung einer Morgengabe seitens Michelozzos

(Archivio di Stato, Contratti notarli, Rogiti di Ser Iacopo Silvestri, Protocolli dal 1438 al 1440 filza N.º 689, a carte terz' ultima, non numerata.)

In Dei nomine Amen. Anno Domini ab eiusdem salutifera Incarnatione Millesimo quatuorcentesimo quadragesimo Indictione quarta et die septimo mensis februarii.

Actum in civitate Florentie in populo sancti Prochuli presentibus infrascriptis ad hoc vocatis habitis et rogatis Ser Piero Tolomej Ghuccij et Ser Iohanne Iacobj Pierj Berardj civibus et notaris florentinis et Antonio Paghaninj de Palazuolj habitante in Chastro Burgj ad sanctum Laurentium de Mucello feliciter.

Pateat omnibus evidenter presentis instrumentj seriem inspecturis quod Michelozius olim bartolomej aurifex populi sancti Marci de Florentia, constitutus in presentia mej Iacobj jud[*icis*] ordin[*arii*] et not[*arij*] infr[*ascripti*] ut publice persone recipientis et stipulantis vice et nom[*ine*] com[*uni*]s Florentie et officialium montis dicti com[*uni*]s Florentie et omnium et singulorum quorum interefse posset ac et[*iam*] vice et nomine Francisce filie Pierj Ambroxij Ghaligharij [*Lohgerber*] populj sancti Georgij de Florentia, cuj per m[*at*]rimonium dicitur d[*omi*]na Francischa uxor dicti Michelozij, et eius heredum et cuj vel quibus concesserit, prout de matrimonio co[*ntrac*]to inter dictam dominam francescam ex parte una, et dictum Michelozium ex parte alia constare dixit manu ser Iacobj Fej de Ridolfis de Florentia et seu alterius not[*arii*] flor[*enti*]nj. Et cum qua d[*omi*]na Francescha dictus Michelozius asseruit matrimonium per charnalem choppulam et in forma nuptialj consumafse, fuit in veritate, et non sub spe alicui[*us*] future numerationis confessus et contemptus [*contentus*] habuisse et recepifse a nobilibus et prudentibus viris officialibus diminutionis montium comunis Florentie et ab eorum camerario dante et solventibus pro dote et no[*min*]e dotis dicte Francisce cuj hodie d[*icitu*]r d[*omi*]na Francischa filia dicti Pierj Ambroxij et ux[*or*] dicti Michelozij florenos aurj Quatuorcentos viginti quinque bonj et purj aurj recti ponderis et com[*unis*] Florentie de denarijs depositatis descriptis super monte co[*mu*]nis Florentie sub n[*omi*]ne dicte Francisce pro eius dote. Et renumptiavit

exceptionj non habite et non recepte dicte dotis et quantit[*atis*] dict[*orum*] flor[*enoru*]m aurj quadringentorum viginti quinque. Quapropter dominus Michelozius secundum formam stat[*utorum*] com[*uni*]s Flor[*entie*] de materia disponentium, fecit dicte d[*omi*]ne Francisce licet absenti et michi Iacopo notario iam dicto et infrascripto ut supra pro dicta d[*omi*]na Francischa et eius heredibus et cui conceſserit recipienti et stipulanti, nec non dicto Piero Ambroxij patrj dicte d[*omi*]ne Francisce pres[*enti*] et pro dicta d[*omi*]na Francischa et eius heredibus et cui vel quibus concesserit recipienti, et stipulanti donationem propter nuptias de suis bonis pres[*entibus*] et fut[*uris*] de libris quinquaginta fl[*orenorum*] p[*arvorum*] sec[*undu*]m formam stat[*utorum*] com[*uni*]s Florentie. Cum pacto quod dicta d[*omi*]na Francischa lucretur et habeat dictam donationem ultra dictam dotem in casu quo sup[*er*]vix[*er*]it dicto Michelozio eius viro non remanentibus ex eis filiis comunibus, Quas quidem dotem et donationem et quamlibet eorum d[*omin*]us Michelozius promisit et solempni stipulatione convenit michi Iacobo notario infrascripto ut publice persone et dicto Piero Ambroxij patrj dicte d[*omi*]ne Francische, presentibus et recipientibus et stipulantibus pro dicta d[*omi*]na Francischa et eius heredibus et cui vel quibus choncesserit dare solvere reddere et restituere et consignare dicte d[*omi*]ne Francische et eius heredibus, et cuj vel quibus iura sua concesserit. In omnem casum et eventum restituende et seu consignande dotis et solvende donationis constante matrimonio vel soluto in civitate Florentie, bon[*onie*], senarum, Venetiarum, Arezii, P[*er*]usii, et generaliter in quacunque alia.

11. Stipulation über das von Michelozzo nicht behobene Heiratsgut seiner Frau

(Archivio di Stato, Contr. Notarili, Rogiti di Ser Iacopo Silvestri, Prot. dal 1438 al 1440, filza 689 a carte penultima, non numerata.)

Item postea dictis anno indictione et die [*7. febraio 1440 st. fior.*] et locho et presentibus dictis supradictis testibus ad hec etiam vocatis habitis et rogatis feliciter.

Pateat omnibus evidenter pres[*entis*] instr[*ument*]i seriem inspecturis quod prudentes virj, Pierus olim Ambroxij Ghalighariuș et Ambroxius lanifex filius dicti Pierj Ambroxij ambo populj sancti Georgij de Florentia, videlicet dominus Ambroxius, cum consensu verbo licentia et auc[*torita*]te dicti Pierj eius Patris, ibidem pres[*entis*] et eidem Ambroxio eius filio infrascriptis omnibus et singulis consentientis et consensum et auctoritatem dantis et prestantis, et quilibet dictorum Petrj et Ambroxij pro infrascriptis omnibus et singulis observandis et adimplendis, se principaliter et in solidum oblighando, Considerantes quod hodierna die Michelozius, olim bartholomei Aurifex populi sancti Marci de Florentia, ad instantiam et requisitionem dictorum Pierj et Ambroxij confessus fuit habuisse ab officialibus diminutionis montium co[*mun*]is Florentie et ab eorum chamerario dante et solvente pro dote et nomine dotis domine Francisce filie dicti Pierj Ambroxij et ux[*oris*] dicti Michelozij, florenos quatuorcentos viginti quinque boni et purj aurj, ponderis co[*muni*]s Flor[*entie*] de danarijs descriptis super monte com[*unis*] Flor[*entie*], sub nomine dicte d[*omi*]ne Francische, quj den[*arii*] descripti sunt ut d[*icitu*]r sub nomine Francische, et promisit dictam dotem dare et solvere et reddere et restituere et consignare dicte d[*omi*]ne Francische et eius heredibus et cuj vel quibus iura sua concesserit in omnem casum et eventum restituende et consignande dotis, cum promissione et precepto iuribus et cap[*itul*]is et solempnitatibus de quibus et prout constat et apparet in strumento inde confecto manu mej Jacobj notarij infrascripti, et considerantes dicti Petrus et Ambroxius et quilibet eorum quod

licet dictus Michelozius confessus fuerit habuisse florenos aurj quatuorcentos viginti quinque, quod actamen in veritate dictus Michelozius ipsos non recepit et non habuit et quod inconveniens esset quod dictus Michelozius vel eius heredes vel bona cogerentur a restituere eius [*sic*] quod non habuisset et volentes dictum Michelozium de predictis conservare indempnere et penitus sine dampno, idcirca dictus Pierus Ambroxij et d[*omin*]us Ambroxius eius filius dicto paterno consensu et quilibet eorum se principaliter in solidum oblighando ex certa scientia et non per errorem, promiserunt et solempni stipulatione convenerunt, dicto Michelozio pro se et suis heredibus et cuj vel quibus iura sua concesserit recipienti et stipulanti, Quod si et in quantum dictus Michelozius non consequetur et non exiget a dicto co[*mun*]j Flor[*entie*] et offic[*ialibus*] predictis dictos florenos aurj quatuorcentos viginti quinque in totum vel in patem conservare dictum Michelozium indempnem et penitus sine dampno ab omni et toto eo, et omnibus et singulis hijs quod et seu que dictus Michelozius non consequetur et non exiget de dicta quantitate. Et facere et operarj ita et taliter omni iuris et facti excep[*tio*]ne remota, quod dicta d[*omi*]na Francischa et eius heredes et cuj concesserit vigore dicte confessionis dotis, et instrumenti inde confecti, non exigent et non consequentur a dicto Michelozio vel eius heredibus vel in eorum bona nisi solum et dum illam quantitatem pe[*cu*]nie, quam in veritate et realiter inveniretur dictum Michelozium habuisse et exequisse et consequutum fuisse a dicto co[*mu*]ni Flor[*entie*] et a dictis officialibus diminutionis montium occaxione dicte dotis et non maiorem, Et in casu quo dicta d[*omi*]na Francischa vel eius heredes aut cuj concesserit exigerent vel consequerentur maiorem quantitatem promiserunt et solempni stipulatione convenerunt dicto Michelozio p[*re*]s[*enti*] et ut supra recipienti et stipulanti ipsum Michelozium et eius heredes et cuj concesserit conservare indempnos et penitus sine dampno.

12. Michelozzos Tätigkeit an den Neubauten von S. Maria de' Servi

(Archivio di Stato, Conventi soppressi, SS. Annunziata, Libro della fabbrica della chiesa, N.º 842 [*n.º vecchio 1067*] dal 1444 al 1446.)

(c. 30) Adj X dottobre 1444. A Michelozzo di bartolomeo capomaestro di detta fabrica detto dj fj. due di chamera porto edetto sono per parte di sua fatica e maestero messa e che dè mettere acondurre la detta opera . Ll. VIIIJ ſs. VIIJ

A giuliano di pino e compagni maestri de' fondamenti a dj XVIJ detto Ll. sei porto giuliano detto sono per parte di piu fondamenti fatti e che debbono fare Ll. VI

A una collazione si fece detto dì a maestri aiutarono al patriarcha murare la prima pietra ſs. cinque . . . . ſs. V

Diesen drei Einträgen entsprechende, nur in ihrem Wortlaut etwas ausführlichere finden sich auch im Libro d' Entrata e Uscita N.º 688 [*vecchio 732*] dal 1441 al 1446. Sie lauten:

c. 136.ᵗ 1444, 5 ottobre. A spese della fabrica della capella grande ffj due di camera ebbe michelozzo disegnatore per la fatica che uso e che usa mentre si lavora, a disegnare la capella grande della nuntiata e la sagrestia e molte altre fatiche che ebbe per detta fabrica e che a tutto di a [*sic*] esemina detti lavorij e questo glicentra del priore come appare allibro dellopera della fabrica a c. 127.

c. 137.ᵗ 1444, 17 ottobre. All' opera della capella grande Ll. quattro le quali ebbono sept[*e*] lavoranti equali porterono parte della terra del fondamento delcoro nellorto a libro detto a c. 127 . . . . Ll. IIIJ

1444 adi 18 [*ottobre*]. A detta opera ſs. 5 sono per 1.ª collazione che si fece a giuliano e compagni equali intritorono la mattina di sc̄o luca che fu in domenica la calcina colla quale el patriarcha diyerusalem[1]) fondo e messe la prima prieta presente tutto el convento et populo con grandissima solennita alibro dct.º a c.—Ll.—ſs.V

(c. 31.ᵗ) A michelozo di bartolomeo capomaestro di nostra fabricha adj XVIIIJ dicembre 1444 fj quattro larghi sono per parte di sua provisione porto eldetto per poliza al̄b̄ [*al libro*] dellopera a c. — . . . . Ll. XVIIIJ ſs. IIIJ

(c. 32) A michelozo Ll. 1 ſs. 1 ebbe per 1.ª ocha [*!*] che glidonamo per insino adi p.º di novembre proximo passato auscita del convento c. 144 . . . Ll. 1 ſs. 1

(c. 33.ᵗ) Adj XXVIJ febraio 1444. A Michelozo dibartolomeo capomaestro delopera n̄r̄a adj detto fj uno largo sono per parte di sua fatica e maestero porto edetto per poliza alibro delopera a c. 3 . . . . Ll. IIIJ ſs. XVJ dj VIIJ

(c. 34) Adj VJ marzo 1444. A Michelozo di bartolomeo adj dc̄o fj 1.º largho sono per parte disua fatícha alibro S. a c. 3 . . . . Ll. IIIJ ſs. VIJ

(c. 35.ᵗ) Adj XVIJ daprile 1445. A Michelozo di Bartolomeo capomaestro dellopera nuova fj due larghj sono per parte di sua faticha porto el detto per poliza . . . . Ll. VIIIJ ſs. XIIIJ

(c. 37.ᵗ) Adj XXII di maggio 1445. A Michelozo di Bartolomeo Ll. nove ſs. XIIIJ sono per parte di sua fatica e maestero messe nellopera . . . . Ll. VIIIJ ſs. XIIIJ

(c. 38) Adj XXVIIIJ maggio 1445. A Michelozo di Bartolomeo capomaestro per lopera nuova Ll. otto picc. sono per parte di sua fatica e maestero porto edc̄o per poliza . . . . LII. VIJ

(c. 38.ᵗ) Adj XIJ giugno 1445. A Michelozo di Bartolomeo capomaestro dellopera nuova e compagi intagliatori Ll. otto sono per parte di piu capitegli fatti e deono fare per lopera nuova porto eldc̄o per poliza . . . . Ll. VIIJ

(c. 39) Adj XXII giugno 1445. A Michelozo di bartolomeo capomaestro dellopera nuova adj XXII detto Ll. otto p[*iccoli*] sono per parte di sua fatica porto edetto per poliza a libro delopera c. 3 . . . . Ll. VIIJ

(c. 40) Adj 31 luglio 1445. A Michelozo di Bartolomeo capo maestro e compagni intagliatori adì detto Ll. sey sono per parte di piu capitegli ano fatto per lopera nuova . . . . Ll. VJ

Adj 28 agosto 1445, ähnliche Zahlung im Betrage von . . Ll. XIIIJ ſs. VIIJ

(c. 40.ᵗ) Adj 16 ottobre 1445, ähnliche Zahlung von . . . . Ll. VIIJ

(c. 41) Adj 16 ottobre 1445 eine zweite ähnliche Zahlung von Ll. XIJ ſs. —

Adj 6 novembre 1445, ähnliche Zahlung von . . . . . . Ll. VIIIJ ſs. XVIJ

* * *

In den noch vorhandenen, vielfach lückenhaften Beständen der Bücher von S. Maria de' Servi fehlen die Ausgabenrechnungen der Jahre 1446—1450 inklusive. Daß Michelozzo auch während dieser Zeit als Capomaestro den Neubau leitete, ergeben die folgenden zwei Vermerke in den Rechnungen von 1451, die von Zahlungen für Arbeiten am Vorhof (Atrium) der Kirche berichten, welche auf seine Anweisung erfolgten:

(Archivio di Stato, Conventi soppressi, SS. Annunziata, Libro d'Entrata e Uscita N.º 689 [*n.º vecchio 733*] dal 1451—1456.)

---

[1]) Lodovico Scarampi, Erzbischof von Florenz und Patriarch von Aquileja (nicht Jerusalem!).

(c. 92t) 1451 adj XV Aprile. A opera e fabricha delle volte si fanno dinanzi alla chiesa nostra Ll. quindici pagamo a Salvi di Michele da montemigniaio scarpellatore sono per 1.a soglia di prieta comperamo dallui per la porta nuova sifa perdetto lavorio, e per salvj pagamo a giovanni teghiacci porto michelozzo di bartolomeo, stimata fu decta soglia per salvi marochi e chimentj scarpellatori . . . . Ll. XV

(c. 112r) 1451 adj 4 settembre. A opera e fabrica dellavorio delle volte dinanzi alla chiesa nostra Ll. otto equa denari pagamo a giuliano di nofri lastraiuolo sono per parte di priete di concio a mandato e de mandare per la porta nuova si fa dinanzi [*ecc. ecc.*] porto dc̄o dj andrea di nencio carradore per parte di carrate a condotte per polizza di michelozzo [*ecc. ecc.*] . . . . Ll. VIIJ

Laut Zeugnis der Ausgabenbücher wurde in diesen Jahren, bis Ende 1455, weitergebaut an der Vergrößerung der Kirche durch die Kapellen der linken Schiffsseite (accrescimento della chiesa verso l'altare maggiore), am Klosterhof (chiostro primo), am Atrium vor der Kirche (le volte dinanzi alla chiesa), am Portalvorbau (antiporto) und namentlich auch am Chor (il lavoriò del tondo del coro). Der kleine, ursprünglich auf zwei Säulen vorgebaute quadratische »antiportico« (wie an römischen Basiliken) Michelozzos wurde im Seicento von Caccini durch Anfügen zweier Arkaden jederseits zu der jetzigen Vorhalle erweitert. Das Portal selbst, von kannelierten Pilastern eingefaßt, hat ein Gebälk über den Kapitellen der letzteren, das schon verkröpft über den Türsturz durchgeführt ist (so früh!). Die Türgewände haben (zum erstenmal in der Renaissance!) vertiefte Rahmenfelder in ihrer schrägen Laibung; der Bogen über dem Türsturz ist fein profiliert und mit einem Flechtband geschmückt. Anfangs 1455 wurden die bis dahin am Chorbau ausgeführten Arbeiten durch Michelozzo vermessen und geschätzt, wie der folgende Vermerk (im gleichen Libro N.o 689) ergibt:

(c. 239.r) 1454 adj 13 febrajo. Lopera di convento Lire due soldi due den. sej pagamo a michelozzo di bartolomeo intagliatore porto suo figluolo sono per merito di sua faticha misse in istimare e misurare elavorio del tondo di sopra insieme con quelli maestri che furono pagati di dc̄a misura come apare in questo a c. 236 in due partite che dicono aopera messe adj 17 di gennaio 1454 a libro . . . . . e piu ebe libra 1.a di mocholj [*wohl geweihte Kerzen*] . . . . . . Ll. IJ ſs. IJ d. 6

Lopera detta Ll. due ſs. due dj. sej pagamo a Nencio di Lapo muratore posto de dare alibro nuovo di debitorj e creditorj s[*egnat*].o 6 a c. 20 sono per parte di maggior somma de avere pel muramento dellavorio del tondo di sopra e per lui pagamo a michelozzo di Bartolomeo dc̄o di sopra sono per merito della faticha della dc̄a istima per la parte di nencio posto detti denari elfigliuolo di michelozzo conquegli disopra alibro c — . . . . Ll. IJ ſs. IJ d. 6

Leider bieten die Ausgabenbücher wieder eine Lücke vom Jahre 1456 bis 1461 einschließlich; es läßt sich also nicht bestimmen, ob in diesen Jahren am Chor noch weiter gemauert wurde oder ob die Arbeiten daran mit den obigen Abschätzungen ihren Abschluß fanden, um dann erst wieder 1466 — aber nun nicht mehr unter Michelozzos, sondern Ant. Manettis Leitung — wieder aufgenommen zu werden. Das letztere scheint indessen das wahrscheinliche.

Zuletzt begegnet uns Michelozzo in der folgenden Urkunde vom 29. April 1455, die — durchaus von ihm eigenhändig geschrieben — sein schiedsrichterliches Urteil über die Forderung der Erben des Salvi di Lorenzo Maruchi für an S. Maria de' Servi geleistete Arbeiten enthält. Er bezeichnet sich darin noch als Capomaestro:

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Ricordanze 1433. 1439 al 1484, N.o 48 [*n.o vecchio 45.*])

(c. 79) 1455. Ricordo e manifesto sia perla presente partita, che' fratj de servj piu tempo fa, allogorono e derono a fare a Salvj di lorenzo marochi econpagni scarpellinj, molte pietre di macigno parte digrossate e parte concie, per murare in diversi luoghj nelloro convento, Et quelle piu tempo fa conpiute emurate aluoghi loro. E di quelle insino aqueltenpo nefu fatto creditore detto salvj in su libro dedettj chiamato libro nero debitorj ecreditorj s.o . . . . a c. . . . . E aciascuno desse pietre fu posto cierto pregio. Ora essendo il detto Salvj gia morto, et volendo ifrateglj eglialtrj heredj esimile zanobj di lucha scarpellatore conpagno atutte lesopra dette cose del detto salvj saldare ladetta ragione codettj fratj, dopo piu dischussionj rimasono piu tenpo fa in questo concordo cio e che Jo michelozzo di bartolomeo intagliatore et chapo maestro aqualunche muraglia de dettj fratj, di connessione et mandatalo [*sic*] delle dette partj, debbo di nuovo rivedere correggere etarare idettj pregi. Jn quelmodo equanto parra alla mia discrezizione, Et aquanto perme sara giudichato echiarito ciascuna delle dette partj promette star contento equeto epiu non domandare, le qualj chose Jo michelozzo sopra detto tutte di nuovo richerche [*sic*] erivedute e sopra cio auto consiglio conpiu maestri di detta arte, Et massime con simone di ghuscio scarpellatore ilquale al presente lavora alla sapienza vicino al detto convento, come di cio mi fu dato commessione dalle dette partj, Giudicho esentenzio chedella somma chemontono tuttj ilavorj fattj perlo detto salvj chessono Ll. duemila duciento quatro fs. XVIIIJ dj. IIIJ squartare e tarare si debba Ll. quarantatre fs. XVIIIJ dj. IIIJ p[*iccoli*] che trattj della somma del credito chessono intutto Ll. duemila dugiento quatro fs. XVIIIJ den. IIIJ Resta elcredito di Ll. duemila ciento sessanta [*sic!*] p[*iccoli*] Chetrattone Ll. mille seciento ottantuno montano lepartite de denarj ealtrecose auto per detta ragione, Resta creditore, per questa cagione il detto salvj ecompagnj di Ll. quatrociento ottanta per i qualj denarj edettj fratj siano tenuti dare e pagare aglieredi e compagni deldetto Salvj a ongnj loro richiesto come verj creditorj didettj fratj econvento.

Con questo patto e concordia e legame che conciosia cosa che dettj fratj e convento abiano per ladetro fatto pagare piu partite di danarj aterze persone perdetta ragione aldetto salvj e compagnj, delle qualj pedettj fratj sidice non avere retenuto quel diligiente conto e fruttura era del uso nostro, Rinneghono in questo patto legame eaccordo cio e chesse per lavvenire poi dettj fratj ritrovassono alcune partite dedenarj o adaltrj per loro perqualunche vie o daqualuncho persona per detta cagione non conpresa nechiarita in questo saldo. Intalcaso sieno tenutj i dettj eredi e conpagni didetto salvj mettersi in conto o soddisfare gli dettj fratj dongnj quantita de denari o altra cosa converita potessono mostrare avere dato o fatto dare acreditorj predettj sanza alcuna lita o ghavillazione. Et Io michelozzo di bartolomeo capo maestro sopradetto apreghiera e dj chonsentimento delle dette partj o scritto la presente partita di mia propria mano questo dj 26 aprile 1455. Ea chiareza e perosservanza di tutte le predette cose quanto perla parte de fratj capitolo e convento la loro soscrizione e obligo in luogho disoscrizione dicono ecosi vogliono chessia che delloro mandato Jo michelozzo predetto o scritto questo in su questo libro didettj fratj chiamato ricordanze s.o A a c. 79. E per la parte di salvj e delle rede si soscriverra qui dappie franc.o di lorenzo fratello carnale di detto salvj Ezanobj di lucha sopradetto perladettro compagno del detto salvj da loro propria mano promettendo l'osservanza di quanto disopra sicontiene

Io francescho di lorenzo sopradetto sono contento a quanto di sopra si contiene epero misono soscritto di mia propria mano detto dj e anno.

Io Zanobj di lucha sopra detto peradrieto chompagnio del detto salvi sono chontento a quanto di sopra si chontiene e per chiarezo [*sic*] dicio misono soschritto dimja propria mano anno e dj detto disopra.

Richordo chome oggi questo dj 12 diluglio 1455 fatto che fu el sopradetto saldo noi promettemo di dare loro e sopradc̄i d[*enari*] cioe Ll 480 diqui a uno anno, e in caso che non si pagassino larciveschovo a exchomunicare elcamerlengo e interdire e fratj, e per loro promettemo di dare edc̄i dj [*denari*] a Giuliano gondj carta per mano di Ser filippo not[*aro*] allarciveschovado.

E sopradeti denari cioe Ll. 480 sono pagatj a giuliano gondi dc̄o a libro de' deb[*itori*] e cred[*itori*] S.° 6 c. 86 in fj 90 larghi . . . . Ll. 480.

13. Urkundliches zum Bau und zur Ausstattung der Sakristei von S. Maria de' Servi

(Archivio di Stato, Archivio della Parte guelfa, Libro degli Squittini e Provisioni de' Capitani di Parte dal 1438 al 1458, N.° 782.)

a) Beschlüsse der Parte guelfa betreffs des Ausbaues der Sakristei

(fol. 39r) Die 33 februarij 1446 in consilio 100 &c.

Viso Magnificj Dominj Capitanej Jnclite partis Guelfe civitatis flor. qualiter Sacrestia Ecclesie fratrum capitulj et conventus ſervorum Sc̄e Marie, in qua permanebat capsa offitiorum et scripture inclite dicte partis in una capsona est devastata et reducta ad exercitium unius capelle, Et viso etiam qualiter dicti fratres capitulum et conventus servorum S. M. de novo edificantur et funduntur [*sic!*] per plures capellas in dictam ecclesiam, Et unam sacrestiam de novo longitudinis brachiorum XXVJ et largitudinis brachiorum XIIJ in qua sacrestia est etiam una capellecta cum uno altare Et unus locus in uno canto dicte sacrestie subter unam schalam per quam itur ad dormentorium dictorum fratrum in quo loco comode et honorate dicta capsa officiorum et dictus cassone scripturarum dicte partis permanere potest, Et intellecto quantum pro parte dictorum Servorum S. Marie fuit coram proximis precessoribus expostum et narratum quod intentio et dispositio dictorum fratrum capitulj et conventus est et fuit partj Guelfe et universitatj Guelforum dictam hujusmodi sacrestiam libere concedere, (fol. 39v) | et quod super hostium dicte sacrestie et in dicta sacrestia et in quocumque loco dicte capelle voluerint, possint sculpire et pingere arma dicte partis prout solitj facere solent edificatores et constructores locorum piorum, denovo dicta pars et universitas Guelforum tradat perfectionj dictam sacrestiam que in totum fundata edificata fuit et est per dictos fratres adeo quod ad perfectionem dicte sacrestie necessarium est a tribus lateribus dicte sacrestie alzare muros quatuor brachijs et super dictis muris deinde volgere voltam super dictam sacrestiam et deinde coperire cum uno tecto dictam sacrestiam Jpsamque sacrestiam deinde Jntonachare et postea mactonare et vel facere utilia et necessaria dicte sacrestie Et volentes dicti capitanej intelligere quantitatem expensarum fiendarum circa perfectionem dicte sacrestie Et habita super hijs diligentia praticha examinatione colloquio et tractatu cum expertissimis māḡ et hominibus intelligentibus de similibus edificijs Et habita relatione quod in perfectione dicte sacrestie expense dicte perfectionis dicte sacrestie adscendent ad quantitatem et summam florenorum ducentorum quinquagintorum. Et volentes circa honorem magnificentiam et exaltationem dicte partis Guelforum et universitatis Guelforum vacare et dictum offertum dictis capitaneis factum pro parte dictorum fratrum

inceptare, judicantes hoc procedere in maximum honorem magnificentiam et exaltationem dicte partis et universitatis Guelforum, Et audito et intellecto qualiter dicta pars et universitas Guelforum aduodecim annis citra ab offitio et offitialibus montis nullam habuit unquam quantitatem pecunie actualiter ex pagis creditorum montis dicte partis, Viso quod tempore eorum offitij et propter eorum diligentiam et sollicitudinem dicta pars et universitas Guelforum actualiter habit et recipit ex pagis dicte partis ab offitialibus montis quantitatem florenorum ducentorum quinquaginta aurj Et intellecta exortatione eisdem facta per eorum in offitio provisores quibus dicta offerta propter decorum fratrum facta fuit circha perfectionem dicte sacrestie ex pecunia dicte partis Et volentes circha honorem magnificentiam et exaltationem dicte partis vacare habito una cum ipsorum collegiis diligenti pratich̄a colloquio et tractatu et demum inter ipsos misso partito et optempto per triginta fabas nigras et ..... [*leer*] albas deliberaverunt providerunt et ordinaverunt quod dicta offerta facta dicte partj propter decorum fratrum omnino acceptetur Et pro perfectionj dicte sacrestie fiat expeditio (?) ex pecunia dicte partis in quibus expensis dicta pars possit expendere usque in quantitatem florenorum ducentorum quinquaginta aurj secundum stantiamentum deliberandum per dictos capitaneos, universitatem et per camerarium dicte partis depecunia dicta possit solvere usque in dictam quantitatem.

die V maji 1447 obtempta fuit per capitaneos et collegia &c. (fol. 41r)

Reperto quod de mense februarii proxime preteriti per opportuna consilia dicte partis fuit provisum et deliberatum quod pro constructione et hedifitio muraglie sacrestie ecclesie servorum S. Marie civitatis florentie concesse et donate inclite parti Guelforum civitatis florentie per fratres capitulum et conventum dicte ecclesie. Quod capitanei dicte partis potuissent et seu possent expendere usque ad quantitatem florenorum ducentorum quinquaginta aurj. Et reperto quod per eorum precessores cum maxima diligentia et parsimonia dicta sacrestia fuit conducta in qua expendiderunt dictam quantitatem florenorum ducentorum quinquaginta et ultra predicta dicta pars restat debitrix multarum personarum recipere debentium a dicta parte tam pro magisterio dicte muraglie quam etiam pro laborerio et aliis opportunis dicte sacrestie in quantitate librarum sexcentorum et ultra. Et ultra predictis pro dando perfectionem dicte sacrestie incepta volta que restat fierj ante dictam sacrestiam et pro amattonando et intonichando dictam sacrestiam et facendo tectum et fenestras et alia necessaria et unum oculum vitrej opportet expendere ad presens circa libras quattuorcentas. Et non habendo ad presens pecuniam unde possit dictis debitis provedere, Et reperto quod in domo dicte partis est quedam celata fulcita argenti cum insignis argenti dicte partis | que facta fuit pro donando et largiendo Magnifico capitaneo pietro gianpaulo, que est valoris florenorum settaginta vel circa, Et proremovendo causam quod dicta celata profuturo non giostretur, Et pro supplendo debitis dicte muraglie obtempto prius partito inclitorum dominorum capitanej et universi collegii per 31 fabas nigras nonobstantibus quibusdam albis providerunt ordinaverunt et deliberaverunt Quod dictj dominj capitanej possint et eis liceat vendere dictam celatam plus offerenti ad utilitatem dicte partis Et quod pretium ex ea percipiendum convertatur in edifitium dicte muraglie dicte sacrestie.[1]) Et quod camerarius dicte partis de pecunijs dicte partis ad eius manus perventa et seu pervenienda possit tenere et debeat solvere (fol. 41v)

[1]) Schon einmal, zwei Jahre vorher, war die Veräußerung dieses für Giampaolo Orsini bestimmten Ehrenhelmes zugunsten des Ausbaues des Palazzo di Parte guelfa beantragt, damals aber davon abgesehen worden.

et paghare pro edifitio dicte muraglie, ultra quantitatem alias deliberatam et stantiatam ut supra usque ad quantitatem fl. ducentorum quinquaginta aurj libras triginta fp. [florenorum parvorum] pro dicto oculo vitrej et ferramentis necessariis ad dictum oculum computata in dictam quantitatem fl. 250 ritracto percipiendo expredicta celata viso solum stantiamento dicto capitaneorum seu ineorum uffitio sucessorum absque suo prejudicio vel gravamine.

Non obstantibus.

(fol. 49[t]) Die 14 Junii 1448 obtempta fuit in consiglio del 60 per 63 fabas nigras et 13 albas:

Sexto et ultimo: Reperto quod de mense februarij annj 1446 per opportuna consilia dicte partis fuit provisum et ordinatum quod pro constructione hedificij Nove sacrestie ecclesie servorum S. Marie de florentia concesse et donate inclite partis Guelforum civitatis florentie per fratres capitulum et conventum dicte ecclesie Capitanei dicte partis potuissent expendere usque ad quantitatem flor. ducentorum quinquaginta aurj Et reperto etiam quod de mense maji proxime preteriti per dicta consilia ultra supradictam quantitatem fuit provistum et ordinatum quod dicti capitanej potuissent expendere in dicto hedificio florenos aurj ducentos quinquaginta que summe reducte ad unam faciunt summam florenorum quingenta aurj. Et habita relatione ab operariis deputatis super dicto hedifitio et pro dando perfectionem dicto hedifitio vz. [*videlicet*] quoad corpus dicte sacrestie et pro restituendo Orlandino guccj demedicis cuj primo fuit concessa dicta sacrestia per fratres dicti conventus, libras centum ottuaginta fp [*florenorum parvorum*] quod per pactum factum inter fratres predictos et capitaneos dicte partis in offitio existentes tempore concessionis dicte sacrestie fuit ordinatum et conclusum dicti operarij restant debitores plurium personarum in quantitate librarum settingentarum vel circa compresa quantitate restituenda dicto Orlandino vz.

Laurentij magistrj muratorum[1]) de libris . . . . . Ll. 265 fs. 5 d. 8
benedittj de terra rossa delibris . . . . Ll. 91 fs. 1 d. —
Mej bertocchij scharpellatoris delibris . . . . . . Ll. 54 fs. —
presbiterj lorenzo cappellanj s. petrj maioris pro fenestris vitrej delibris . . Ll. 72 fs. 7

Et considerantes dicti domini capitanej quod dicti creditores sunt persone pauperes et indigent providere eorum necessitatibus. Et volentes quod eisdem et cuilibet eorum possit satisfierj prout debitum est. Misso prius inter eos et eorum collegia solempnj et secreto scruptineo ad fabas nigras et albas secundum ordinem dicte partis et demum obtempto partito per triginta unam fabam nigram non obstantibus fabis albis VJ. providerunt deliberaverunt et ordinaverunt quod camerarius dicte partis tam presens quam futurus de pecunia dicte partis adeius manus perventa seu pervenienda possit teneatur et debeat solvere et pagare istis personis et aliis recipere debentibus a dicta parte pro dicto hedifitio usque ad quantitatem libr. settingentarum fp secundum deliberationem et stantiamentum fiendum per capitaneos dicte partis absque suo preiudicio vel gravamine.

Non obstantibus &c.

[1]) Wahrscheinlich Lorenzo da Monte Aguto; vgl. was wir über ihn im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXVI, S. 93 beigebracht haben. Meo di Bertocchio oder Bitocchio kommt bis 1451 vielfach als einer der vielen am Neubau von S. Maria de' Servi beschäftigten Meister in den Rechnungsvermerken vor. Über die beiden andern Obengenannten wissen wir keine Auskunft zu geben.

Anno dominice incarnationis millesimo quadrigenteximo quinquageximotertio (fol. 85) indictione prima et die vigeximasexta mensis maji in consilio centum virorum inclite et captolice partis Guelforum civitatis predicte et die vigeximaoctava mensis maij in consilio sexaginta virorum partis predicte &c. . . . . . . provisum et ordinatum fuit . . . .

Cujus quidem provisionis tenor est talis vz. Ea que ad omnipotentis dej, eiusque genetricis Marie virginis gloriose reverentiam ethonorem laudabiliter cepta sunt perficere cupientes magnifici et gloriosi dominj Capitanei inclite et captolice partis Guelfe civitatis florentie. Et considerantes quod ipsorum precessores in ecclesia sancte marie de florentia conventus servorum edificarj et construj fecerunt unam sacrestiam cum cappella satis deçenter et honorabile ut erat conveniens pro magnificentia dicte partis. Et quod dicto Sacrario deficiunt armaria inquibus retinerj debent sacre reliquie et ornamenta et multa alia necessaria dictj sacrarij, Et quod maxime conveniret in dicto sacrario ordinari et aptarj facere quemdam locum inquo capxa offitiorum dicte partis honorabiliter retinerj et conservarj posset.[1]) Et credentes si infrascripta fiant cedere in honorem dej et eius matris virginis gloriose et in exaltationem dicte partis. Habita super predictis et infrascriptis diligentj et matura deliberatione et tractatu una cum eorum ven[*erabilibus*] collegiis providerunt deliberaverunt et ordinaverunt die 17 mensis maij proxime preteriti ut predicta perfici possint honorabiliter ut decet etest conveniens. Intelligantur ergo et sint adsignatj operj antedicto florenj quingentj aurj ex pagis creditorum montis tam lucratis quam lucrandis solvendi per officiales montis comunis florentini capitolo et conventui sancte marie predicte in quattuor annis proxime futuris adie qua prius provisio optenta fuerit in consilio sexaginta virorum; vz. quolibet anno quarta pars salarj florenorum centumvigintiquinque. Qui quidem fratres capitulum et conventus teneantur et debeant quidquid per dictam occasionem et dictis officialibus vel eorum casserio reciperint, statim dare et solvere camerario dicte partis pro tempore existentj. Qui quidem tamen teneatur et obligatus sit de predictis tenere computum et introytum de per se et separatum ab aliis introytibus dicte partis. Et vocetur introytus sacre M.e de servis. Et hujus modi pecunia [*sic*] solvere | secundum stanziamentum fiendum per (fol. 86r) magnificos dominos capitaneos dicte partis qui pro tempore erunt. Qui dominj capitanei in nullam altram rem vel causam dictam pecuniam stantiare, aut solvj facere possint quam in causam predictam. Subpena florenorum quingentorum aurj cuilibet contrafacientj ipsofacto auferenda et dicte parti applicanda. Eadem pena inminente cancellario dicte partis. Et teneatur et debeat cancellarius dicte partis subpena librarum centum in principio cuiuslibet officij capitaneorum dicte partis prestare capitaneis juramentum de predictis Et nichilominus quiquid contra fient non valeat et non teneatur et pro infecto penitus censeatur.

b) *Rechnungsvermerke betreffend die Ausführung des Kassenschrankes für die Parte guelfa*[2])

(Archivio di Stato Conv. soppr. SS. Annunziata, Libro d' Entrata e Uscita N.o 689 [*n.o vecchio 733*] dal 1451 al 1456.)

(c. 100.t) 1451 adj 31 maggio. Alla parte guelfa Ll. diciasette sono per libre 1390 di marmo bianco comprammo per fare larmario da tenere la cassa della

[1]) Siehe die auf die Ausführung dieses Geldschrankes bezüglichen Rechnungsvermerke in der folgenden Urkundenbeilage.

[2]) E tutte le loro segrete cose depongono [*i Capitani di parte guelfa*] alla chiesa de Servi Sanctae Mariae (Giovanni Villani, Cronache libr. VII cap. XVII).

decta parte come aparisce a libro nero Debit.i e Credit.i a c. 114, el quale armario fa fare la detta parte . . . . Ll. XVIJ

(c. 132.r) 1451 adj XVIIJ febr. Alla parte guelfa fj due larghi posto de dare alibro nero p. 114 e qua' fj porto salvi di lorenzo marochi scarpellatore posto de dare alibro detto a c. 101 sono per parte di piu pezzi di marmo allavorato salvj detto per larmario dove astare la cassa della decta parte guelfa. e qua denari si pagano per parte delle fj 100 avemo dalla parte guelfa come alibro nero dc̄o a c. 114 . . . Ll. VIIIJ ſs. XIJ

(c. 133.r) 1451 adj XXVJ febraio. Alla parte guelfa fj tre larghi porto salvj di lorenzo marochi scarpellatore per dare a papi di sandro per fare condurre priete dj marmo da carrara per larmario si fa pertenere la cassa della dc̄a parte guelfa. e qua denari si pagano per parte di Ll. 100 avemo dalla parte dc̄a come appare allibro nero c. 114 . . . . Ll. XIIIJ ſs VIIIJ

(c. 145.t) 1452 adj 26 giugno. Alla parte guelfa fj due larghi posto de dare a libro nero s.to p c. 114 e per lei pagamo a papi di sandro scarpellatore, porto edc̄o sono per parte del marmo elquale si compra per fare larmario da tenere la cassa della parte guelfa . . . . Ll. VIIIJ ſs XIIJ

(c. 153.r) 1452 adj 9 settembre. Alla parte guelfa Ll. sette ſs. sedici posto de dare alibro nero s.o p c. 114 e per lei porto papi di sandro scarpellatore per resto di Ll. 31 ſs. 19 doveva avere per libre 3180 di marmo bianco compramo dallui per ſs. 20 al b̄r[*accio*] per fare larmario della caſsa . . . . Ll. VIJ ſs. XVJ

(c. 201.t) 1453 adj 1.o febraio Alla parte guelfa Ll. quattro ſs. uno posto de dare alibro nero s.o p c. 114 sono per libre 378 di marmo comperosi da giovannj di matteo dal proconsolo [*dem Bruder und Ateliergenossen Bernardo Rossellinos*] e da lopera di sc̄o giovanni per fare lombasamento [*sic*] dellarmario della cassa porto dc̄i denarj Zanobi di Lucha scarpellatore . . . . Ll. IIIJ ſs. 1.o

(c. 208.t) 1454 adj 20 aprile. Alla parte guelfa Ll. sette ſs. sei posto de dare alibro nero so p c. 114 sono per parte della spesa facciamo nellarmario della cassa della deta parte. e per lei porto Zanobi di lucha scarpellatore per parte di maggior somma de avere per piu priete di marmo allavorati per dc̄o armario a libro Ll. VIJ ſs. VJ

14. Vertrag über die Herstellung der Bronzetür der Domsakristei durch Michelozzo, Lucca della Robbia und Maso di Bartolomeo

(Archivio dell' Opera del Duomo, Alloghagioni delopera di S. Maria del fiore al tempo di Ser Nicholaio di Diedi di Nicholaio, cominciato anno MCCCCo XXXVIIJ, a c. 51.)

In Dei Nomine Amen. Anno domini ab eius incarnatione MCCCCXL quinto Indic. ottava die vigesima ottava mensis februarii Actum in audientia operariorum interiori presentibus testibus ad infrascripta omnia nominatis habitis et rogatis [*folgen die Namen der Zeugen*]

Nobiles et prudentes viri

Anfejone [*Amphion*] Laurentii Pieri Lenzi et } operarii opere chathedralis ec-
Matheus Antonii de Albertis } clesie sante Marie del Fiore

civitatis florentie simul in audientia et locho eorum solite congregationis pro ipsorum offitio exercendo Intellecto qualiter Consules artis lane proxime preteriti [?] Intellecto locatione facte Donato Nicolai die XXVIJ martii MCCCCo XVIJ [*fälschlich für 1437*] de duabus portis produabus sacrestiis majoris Ecclesie florentine et intellecto qualiter dictus donatus dictas portas non fecit et justis de causis dicti dn̄j consules unam de dictis duabus portibus [*sic*] removerunt a dicto donato et concesserunt licentiam

prefatis operariis dictam portam prime sacrestie locande eis et quibus et pro eo pretio prout sibi videbitur Quiquidem operarii visa dicta licentia omni modo ecc. locaverunt et concesserunt.

Ad faciendum unam portam bronzi pro prima sacrestia
Michelozio bartolomei populi sci marci
Luce simonis marci delarobia et
Maso bartolomej

sociis intagliatoribus dictam portam modo et forma inferius descripta prout apparet per scriptum factum manu dicti Michelozi cuius tenor de verbo ad verbum talis est vz.

Gli operai aluoghano et danno affare a

Michelozo, Luca et Maso } una porta di bronzo perla prima sagrestia disanta maria delfiore diquella alteza et largheza chessaspetta et richiede allaforma gia data alladetta sagrestia E di quella forma modo et ornamentj che mostra uno Modello al presente e apresso aldetto michelozo et conpagnj di questa forma El quale modello debba stare nella udientia didettj operaj.

La detta porta dj due pezzj Et in ciaschuno pezo cinque quadrj vz. ornatj dj Cornicj doppie Infrallequalj cornicj debbano idettj Maestrj fare fregj pianj lavoratj alladamaschina doro et dariento o dariento solo come parra adettj operaj Et Inciaschunchanto dedettj quadrj uno conpassino entrovj una testa diprofeta dellequalj teste nera dodicj in ciaschun lato Et Jnciaschuno dedettj quadrj tre fighure cioe nelmezo dj ciaschuno quadro uno tabernacolo dj mezo rilievo lavorato alla domaschina come idettj fregj Entrovj una fighura assedere djmezo rilievo nominata Chosi Chenne primj due quadrj disopra e nel primo da man ritta lafigura dinostra donna colfigljuolo inbraccio Nellaltro lafighura di santo Giovannj batista Et Inciaschuno deglialtri quadrj cherestano otto la fighura devangelistj edottorj dellachiesa Eciaschuno condue angiolettj rittj dallato fattj dimezo rilievo E nerovescio djdetta porta imedesimj quadrj che daritto Ricintj dj cornicj come djsopra ecome mostra detto modello senza alcuna fighura oaltrj ornamentj

Et promettono dettj Michelozo Lucha et Maso tutte ledette chose fare et perfettamente conduciere a uso dibuonj huominj infraltenpo et termine ditre annj

Et Idettj operaj debbano prestare aldetto Michelozo Lucha et Maso per suppljmento deldetto lavorio Inanzi fiordugento cinquanta

Et dipoj per aumento dessa ciaschuno mese fj. venticinque

Prout apparet in dicta scritta.

Et dictj operaj dare debeant predictis pro eorum magistario et labore floren. aurj Millecentum

Et quia in dicto Modello sunt additj [*sic*] certa ornamenta alladamaschina seminatj circha conpassus et intabernaculis dictarum fighurarum que res non sunt conprese in superius pro qua agiunta abere debent illud plus quod declarabitur per offitiales operariorum pro tempore existentium

Et tenentur dictj Operarij dare dictis Michelozo Luche et Maso pro facienda predicta Materiam opportunam vz. bronzum Argentum et Aurum pertinentem dictas portas

Que omnia promittentes dictj Michelozius Luchas et Masus conducentes et presentes actendere et observare sub pena flor. aurj Mille

Auf diese Arbeit hatten die Kontrahenten schon vorher, am 24. Dezember 1445 die erste Zahlung [*als Drangabe?*] erhalten, wie der folgende Vermerk zeigt (Stanziamenti dal 1442 al 1447, a c. 102v): Die XXIIIJ [*decembris 1445*] Michelozo bartolomej, Luce simonis dellarobbia, Maso bartolomej presentibus et recipientibus pro faciendum

unam portam pro una ex duobus sacrestiis in [*ein unlesbares Wort*] flor. aurj vigintjquatuor libras septuaginta quatuor solidos quinque denarios decem. Die letzte Zahlung empfing Luca della Robbia am 27. Juli 1469 (Libro di cassa, cominciato il p.º di gennaio 1468 a c. 46): Lucha di Simone della robbia schultore de dare adj XXVIJ di luglio [*1469*] Ll. quattro ſs. IIIJ porto contanti per resto di questa ragione Ll. 4 ſs. 4.

15. Michelozzos Ernennung zum Dombaumeister

(Archivio di Stato; Arte della Lana; Partite, Atti e Sentenze, vol. 191 [*n.º vecchio 181*] dal 2 geñajo 1445 al 31 dicembre 1446, a c. 128.)

Die XI mensis augusti 1446.

[*in margine:*] Electio Michelozi bartholomei in constructorem lanterne.

Item predicti dñj Consules una cum prudentibus viris operariis seu provisoribus opere scẽ marie del fiore de florentia in vicem impalatio dicte artis in audientia ipsorum consulum more solito collegialiter et in sufficientibus numeris congregatj. Intellecto quod vir doctissimus Filippus Ser Brunelleschi lippi civis flor. olim electus et deputatus per dictam artem in reconstructorem et hedificatorem atque magistrum hedifitij cupole seu lanterne super cupola majori dicte ecclesie faciendi et ordinandi jam pluribus mensibus elapsis diem extremum sue vite [*fehlt das Zeitwort*] Et quod utile reputatur et creditur prout adquam pluribus perceperunt [*sic*] de ipsius successore providerj quam melius fieri potest Et intellecto ut ut aſseruerint quod Michelozius inprimis ad ipsum exercitium satis creditur doctus et explicitus Volentes adipsius electionem devenire Premisso et facto intra eos solemnj et secreto scrupttinio ad fabas nigras et albas et obtento partito secundum formam ordinem dicte artis Vigore quorumcumque ordinamentorum civitatis florentie quam dicte artis Et omni modo via et jure quibus magis et melius potuerunt Eligerunt atque deputaverunt providum virum

Michelotium bartholomei Gherardi alias delborghognone intagliatorem in magistrum constructorem et hedificatorem dicte lanterne locodicti·filippi pro tempore et termino unius anni px [*proxime*] futuri hodie incipiendi cum eo exercitio cum quo ipse filippus hactenus electus fuit Et cum salario flor. viginti quinque aurj in dicto anno sibi solvendo de Introitibus et redditibus dicte opere ad stantiamentum sibi faciendum semel et pluries per offitium provisorum seu operariorum dicte opere.

Die Gehaltszahlungen an Michelozzo finden sich in den Büchern des Archivs der Domopera vermerkt, so gleich die erste:

1446 die 24 decembris. Michelozio Bartolomei capudmgro cupole et lanterne Ecclesie flor. novem et sol. quatuordecim den. quinque a dare pro suo salario et pagha mensium quatuor et dierum viginti incipiendorum die undecima mensis augusti et finiendorum per totum presentem mensem decembrem (flor. XXV anno quolibet) . . . . fj VIIIJ ſs. XIIIJ d. V

(Libro stanziamenti dal 1442 al 1447, a c. 124.ᵗ)

1447 die XXX mensis Iunij. Michelozio bartolomei intagliatori capudmagistro cupole et lanterne libras trigintaquinque solidos otto dj. quatuor pro suo salario quatuor mensium initiatorum die primo martii prox. pret. . . . fj — Ll. 35 ſs. 8 dj. 4

(Quaderno di Deliberazioni altempo di Ser nicholaio di diedi notaio dell' opera chominciato adj primo di marzo 1446, a c. 8.)

1448 die 28 mensis Iunij. Michelozio Bartolomei intagliatori capudmagistro cupole et lanterne libras quinquagintatres solidos duos den. sex p̄. pro suo salario et paga sex mensium finitorum per totum presentem . . . . . fj — Ll. 53 ſs. 2 d. 6

(Qaderno di Deliberazioni citato, a c. 49.t.)

1451 die 6 augusti. Item habita fide quod Michelozius Bartolomei capudmagister a tempore prime sue conducte usque in presentem diem continue debitis temporibus et diebus servivit, sebbene non gli fosse stata rinnovata l' elezione per non essersi adunati i consoli dell' Arte della Lana a cagione della pestilenza durata quasi due anni, deliberano che gli possa esser pagato il salario come se l' elezione vigesse

Stantiaverunt Michelozio predicto florenos auri quadraginta duos solidos decemseptem den. sex a Ll. 4 sol. 5 pro floreno, pro suo salario otto mensium et dierum decemotto initiatorum die XVIIJ mensis martii anni MCCCCXLVIIJ et ut sequitur finitorum, et pro uno anno initiato die p.o mensis julii 1450 et finito per totum usque iunii anni 1451 . . . . fj — Ll. CLXXXVJ ſs. 4 d. 4

1451 die 30 decembris. Michelozio bartolomei capudmagistro cupole et lanterne libras quinquagintatres solidos duos den. sex pro suo salario et pagha sex mensium finitorum per totum presentem mensem . . . . fj — Ll. LIII ſs. 2 d. 6

(Quaderno di Deliberazioni al tempo di ser nicholajo di diedi notajo dell' opera chominciato adi primo di marzo 1448, a c. 55 e 68)

Mit Ende 1451 hört die Bestallung Michelozzos als Dombaumeister auf (die Abdankungs- oder Entsetzungsurkunde hat sich nicht erhalten); statt seiner wird am 25. August 1452 Antonio Manetti Ciandii mit diesem Amt betraut (Guasti, La Cupola di Santa Maria del Fiore, Firenze 1857, p. 102, doc. 299).

15, a. Urkundliches zur Feier des hl. Dreikönigsfestes (Festa de' Magi)

(Archivio di Stato, Signori e Collegi, Deliberazioni del Gennajo e Febrajo 1427 [*stile fior.*].)

die 7 Januarij [*1428, st. comm.*]

Prefati Dn̄i etc. Memorie revocando representationem ceremoniarum oblationis trium Regum Magorum qui in Civitate florentie fieri consuevit in solempni die Epiphanie Dni Nri Jesu Christi apud Ecclesiam S. Marci de flor.ia per quamplures cives civitatis que dicebantur esse de quadam speciali Sotietate in d.a Eccl.a congregari solita, que non parvam magnificentiam dicte Civitatis demonstrabat, Et advertentes quod iam pluribus annis elapsis dicta representatio et solempnitas desinit fieri, ex eo quia ut dicitur cives homines et persone dicte Societatis non vocantur amplius more solito in dicta seu apud dictam eccl.iam; cupientesque quod ea que pro magnificentia Pop.li florentini fieri confueverunt negligentia civitati non deficiat, Et ad hoc volentes remedium aliquod adhibere ecc.

Ordinano pertanto che si vadia in d.a Chiesa di S. Marco e si faccia ogni anno la d.a Rapresentazione.[1])

(Archivio di Stato, Signori e Collegi, Deliberazioni del Nov. e Dic. 1446, f. 65 a c. 8v.)

Die XIJ mensis Novembris [*1446*]

Prefatj dn̄j Priores et vexillifer Justitie pp̄lj et com̄is flor. solj simul ut supra in numero sufficienti in loco eorum solite residentie collegialiter congregatj Advertentes

[1]) Der Band der Deliberazioni, der das vorstehende Dokument enthielt, fehlt in den Beständen des Archivs. Wir besitzen Kunde davon nur durch den oben mitgeteilten Auszug, der sich in den Spogli Strozzi, Serie II vol. 77 [*alte Signatur: † D*] auf Seite 77 erhalten hat.

essere adhonorem et reverentiam dej omnipotentis et sanctorum omnium pro devotione et recordatione festj visitationis sanctorum magorum ad pedes Dn̄j n̄rj yh̄uxp̄i in eius nativitate quod festum dicitur Ephyphania et VJ die mensis Januarij quolibet anno xp̄iana religione celebratur quod quidem festum in civitate flor. eadem devotione ex longa consuetudine de Quinquennio in quinquennium per sotietatem magorum que congregatur ad ecclesiam sc̄i marcj eiusdem civitatis non modico dispendio ordinatum et factum solitum est celebrarj, Et intellecto quod hoc presente anno est tempus celebrandj prefatum festum, et viso quod hoc pretendit ad reverentiam cultus dej et ad honorificentiam pp̄lj florentinj et exaltationem eiusdem civitatis, Et cognito in modo usitato ad providendum expendio dicti festj, ad quod volentes providere, servatis inter eos quibusquumque servandis secundum ordinamenta deliberaverunt et providerunt ut fiat bulletinus

Magistris et Gubernatoribus gabelle portarum civitatis flor. et cuilibet eorum et ministro ad predicta deputato quod rigore presentis bullettini possint teneantur et debeant retinere universum salarium et mercedem denariorum tangendorum civibus florentinis mictendis pro civibus de die in diem ad quascumque portas gabellabiles civitatis flor. et molendinas eiusdem per totum mensem decembris pr̄. fut. incipiendo die XIIIJ presentis mensis Novembris Et quod eadem salaria dictus camerarius possit teneatur et debeat dare et persolvere dicte sotietatj magorum aut eius provisorj sive eorum deputato vel deputatis expendenda per dictam sotietatem in expendia necessaria dictj festj fiendi ut supra sine eius preiudicio vel damno. Mandantes ecc. Tassatum grossis duobus.

(loc. et filza cit. a c. 24.v): Die XXVIIIJ.o mensis Novembris [*1446*]

Jtem prefatj dnj priores artium ex vexillifer Justitie pp̄lj flor. solj simul ut supra in numero sufficiente congregatj. Jntellecta quadam electione facta per capitaneos et consiliarios sotietatis magorum civitatis flor. que congregatur apud ecclesiam s. marcj civitatis predicte factum ut dicitur secundum ordinem dc̄te sotietatis de infrascriptis festaiuolis dc̄e sotietatis ad ordinandum festum maius et honorevole magorum presentis annj, que celebrarj debet VJ. die Januarij px̄. futurj, quorum Nomina sunt ista vz. [*folgt die Liste der 10 Erwählten, unter ihnen an 6. Stelle Joannes Cosme demedicis an 9. als der einzige Künstler Michelozius bartholomej orafus*] cives florentini, et cognita laudabili Jntelligentia et solertia predictorum festaiuolorum, et ut omnes de dc̄a sotietate erga illos debitam reverentiam habeant, Et visis que videnda fuerunt et servatis intereos servandis secundum ordinamenta dicti comunis, volentes ano festum predictum celebretur in anno presentj quam meliorj honorificentia sit possibile pro conservando honorabilem consuetudinem huiusmodj celebrandi festj predictam electionem et omnia et singula in ea contenuta approbaverunt et suprascriptos festaiuolos hinc ad per totum mensem Januarij px̄ fut̄. confirmaverunt cum honore et dignitate et onere et in omnibus et per omnia ut in ea continetur et scriptum est.

(Archivio di Stato, Sign. e Coll., Deliberazioni del 1493 e 1494, f. 96 a c. 99.v.)

Die p.o mensis Decembris 1494

Jtem dictj Dominj simul adunatj ecc. [*folgen die gewöhnlichen Formeln*] deliberaverunt quod locus sotietatis de magj restituatur fratribus sanctj marcj de florentia prout antiquitus erat et quod de bonis mobilibus dicte sotietatis fiat inventarium et per eosdem fratres retineantur dicta bona ad instantiam dictorum dominorum, non obstantibus ecc.[1])

[1]) Der vorstehende Beschluß scheint auf die Auflösung der Genossenschaft hinzudeuten. In der Tat sind spätere Deliberationen, die sie betreffen würden, nicht vorhanden.

15b. Michelozzos Gutachten betreffs des Wehres in der Lagune von Castiglione

(Archivio di Stato, Carte Strozziane, vol. 139 (n.o nuovo) a c. 209.)[1])

Parere di Michelozzo sulla Pescaia del Lago di Castiglione.

Rapporto a voi sing.i ufficialj Intorno alle partj pervoj adomandate circha alle chag.o[*ioni*] delmancamento aparito alla Pescaja delvostro Lagho e circha ariparj desso, eprima della cag.o[*ione*] delmancamento,

Le chagio[*ni*] principalj onde ilmanchamento sondue, la prima

Che lifondamenti didetta peschaia avendo udito dapaesanj chemoltj tempi anno pratichato illuogo cio dissono e dicono, che ilfondo delchanale vecchio deipalude avea eda [*ed ha*] chattivo fondo; inquelluogo almeno si dovea, mosso da quella paura, piu cautamente aforzare, considerato lalevata grande che adetta peschaia gliera adomandata. Secondo

Chelalteza grande dellacqua chella pescaia sitruova dinanzi, a auto e a forza mollificare ilfondo paludengho deldetto canale, Et quello dimostra: la qualcosa cosj stando sanza alcunmanco ongnj di lapossiamo aspettare maggiore.

Vegnendo auolere ilmancamento detto riparare, una cosa massime eprincipale mipare sia necessaria, cioe fare una secha inanzi alla pescaia nuova evecchia: della qual secha seghuitera due effettj: il primo,

Chettuttj imanchamentj chessi dimostrano esepiu vene saranno tuttj saranno manifestj e chiarj: Il secondo,

Chequellj vedutj etintesj eracolto la importanza dessi, loro medesimj chiaramente mostreranno qualj e quantj siano iriparj.

Apresso agiungho cheveduto che pertuttj glintendentj sidicie ecosi tengho cheuna massima cag.o[*ione*] delmancamento sia lalteza grande dellacqua chessitruova inanzi alla pescaia: per questo siconprende la pescaia auere troppa levata: Sarebbe adunque dibisongno chella pescaia fosse piu bassa, Et lacqua sirimanesse alta quantella se: il che pare impossibile. Et io dicho chio tengho ecredo sipossa abilmente fare unopera laquale ara inse questo effetto Et asuo luogho etenpo sidimostrera Ilqual sara quando per mezzo della secha che di sopra sidicie, tutto il mancamento sara manifesto

Michelozo.

16. Vergebung des Bronzegitters für den Altar in der Cappella di S. Stefano im Dom zu Florenz an Michelozzo

(Archivio dell' Opera del Duomo, Alloghagioni delopera di S. Maria del fiore al tempo di Ser Nicholaio di Diedi di Nicholaio, cominciato anno MCCCCo XXXVIIJ, a c. 57.)

MCCCCXLVJ die XXVIIJ februarij.

Nobiles viri [*folgen die Namen der Operaj und Zeugen*] locaverunt

Michelozo bartolomei intagliatori ad faciendum et intagliandum laborerium inferius vulgarj sermone descriptum hoc modo

Gli operai aluoghano a Michelozo di bartolomeo intagliatore

Una gratichola di bronzo per laltare che al presente si fa nellacapella di s. Stefano la quale gratichola ricingne tutte quattro le faccie didetto altare In questo modo

---

[1]) Original, von Michelozzo eigenhändig geschrieben. Ein Teil davon, ohne jeden Kommentar, als Probe der Handschrift Michelozzos, reproduziert in Pini e Milanesi, Scrittura degli Artisti N.o 43.

Chella detta gratichola sia composta nelle due faccie maggiori di ventuno compasso cioe tre filarj sette perlolungo didetto altare et tre perlalteza come mostra uno disegnio fatto nel muro nella loggieta dellopera dimano deldetto Michelozo Et nelle due teste minorj solo unfilare dedetti conpassi peralteza ricintj intorno idectj conpassj duna cornjcie dibronzo allaquale sia legatj tuctj idettj conpassj. Et detti conpassi debbano essere conposti et ornati di transfori cornicie et altrj ornamenti come mostra uno modello fatto per detto Michelozo perdetti conpassi il quale debba stare apresso idetti operaj Et promette detto Michelozo quello lavorare bene e diligentemente auso dibuon maestro. De supradictis omnibus constat manu propria dicti Michelozi

Et gli operai detti glidebbino dare tutta la materia et perinsino avra sene glida libre cinquecento cinquantasej che avanzo del gietto delle porte della sagrestia

Et piu debba detto Michelozo avere persuo maestero quello et quanto sara dichiarato per glioperai che per li tempi saranno.

Folgende Zahlungsvermerke in den Büchern des Archivs der Domopera für die vorstehende Arbeit, bei der sich Michelozzo der Mithilfe der Brüder Maso und Giovanni di Bartolomeo und des Goldschmiedes Bartolomeo di Fruosino[1]) bediente, berichten über ihren Fortgang:

1447, die 28 februarii. Michelozio bartolomei intagliatori flor. auri triginta sunt pro locatione et conductione per eum cepte de faciendo graticolam pro altari in capella Sancti Stefani ubi debent retineri reliquias [*sic*] que ad presens sunt in dc̄a cappella . . . . fj. XXX Ll. —

(Libro stanziamenti dal 1442 al 1447 a c. 134.[t])

(c. 25[r]) Die XXX mensis decembris [*1447*] Michelozio bartholomei conductori unius gratichole bronzj pro altari reliquiarum libras vigintinovem pro parte dicti altaris debitas. . . . . fj. — Ll. 29 fs. —

(c. 51.[v]) Dicta die [*28. Junii 1448*] Michelozio bartolomej intagliatorj et Maso bartolomej eius socio libras quinquaginta quatuor fs. VIIIJ dj. VJ pro compra dj bronzo . . . . fj. — Ll. 54 fs. 9 d. 6

(c. 73[r]) Dicta die [*29 februarii 1449*]. Operarij intellecto quod Michelozius bartolomei habeat in manibus libras dc̄ [*600*] pro faciendo quandam graticholam pro reliquiis, et quod dictus pro faciendo rotam oriuolj habuit libras . . . . [*leer gelassen*], quod dictum bronzum metallum fuit de eorum consensu — Item deliberaverunt quod dicta summa quam dedit est in opera deresiduo rote et campanarum consignatarum de [*unlesbares Wort*] que dicta quantitas quam dedit [*hier bricht der Text ab*]

(Quaderno di Deliberazioni al tempo di Ser nicholaio di diedi notaio dell'opera, chominciato adj primo di marzo 1446)

[1]) Es ist dies derselbe Meister, der auch die Bronzestufen für die Treppe der Domlaterne und mit Giovanni di Bartolomeo den bronzenen Knopf, der die Kugel an der Laterne trägt, zu liefern hatte. Vgl. Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, doc. 315 und 325—329. — Über spätere Arbeiten Bartolomeos für die Opera del Duomo gibt der folgende Rechnungsvermerk in ihren Büchern Nachricht: 1478 die XVIIJ decembris. Item viso qualiter Bartolomeus fruosini aurifex in dicta opera apparet et est descriptus debitor in libris opere prefate de summa librarum septingentarum quadraginta et ex alio latere est creditor ipsius opere in manifactura duorum fornimentorum librorum antifonariorum et duorum terribilium [*turribulorum*] argenteorum — deliberaverunt quod ratio currens inter dictam operam et dictum Bartholomeum circa debitum et creditum sit reducta ad paritatem (Arch. dell' Opera, Deliberazioni dal 1476 al 1482 a c. 45).

(c. 11r) MCCCCLV Die vigesima nona februarii. Tomaso Bartolomej intagliatorj libras decemotto et solidos sexdecem pp pro parta dictj [*unlesbares Wort*] debitas. . . . . fj — Ll. XVIIJ ſs XVJ

(c. 12r) Die 29 februarii [*1455*] Michelozio bartolomej intagliatorj pro aiuto [*?*] gratichole libras quinquaginta pp [*parvorum*] pro pretio dictj [*sic*] gratichole que continuo fit . . . . fj — Ll. L ſs. —

(c. 18r) MCCCCLVJ di terzia mensis Julij. Michelozio bartolomej intagliatorj conductori unius gratichole bronzj pro altare reliquiarum et pro dando Johanni bartolomeo qui laboravit super graticholam predictam libras duodecim pp pro parte dictj laborerij . . . . fj — Ll. XIJ ſs. —

(c. 86v) MCCCCLXJ die XV mensis Aprilis. Item stantiaverunt Michelozio bartolomej intagliatorj acconciantj [*?*] gratichole pro reliquiis seu pro altarj s. stefanj libras trigintaduas pp pro dando et solvendo Johannj bartolomej intagliatorj qui laboravit super dictam graticholam a die nona martij proxime preteriti MCCCCLX usque ad presentem diem quintam decimam presentis mensis aprilis libras viginti quatuor pp et libras octo pro sua industria in faciendo gectum duorum telariorum dicte gratichole suis sumptibus laborerii et victus in faciendo dictum giettum . . fj — Ll. XXXIJ

(c. 98v) MCCCCLXIJ die XIJ mensis decembris. Bartolomeo frosinj oreficj libras centum sexaginta quatuor pp sunt pro parte denariorum habere debet pro gratichola ottonis que fit pro reliquiis existentibus in altarj capelle ſcj Stefanj sibj lochata ad tergendum . . . . fj — Ll. CLXIIIJ

(Libro stanziamenti dal 1455 al 1462)

17. Verwendung Michelozzos bei Befestigungsbauten in Castellina di Greve

(Archivio dell' Opera del Duomo, Quaderno di Deliberazioni al tempo di Ser Nicholaio di Diedi notaio dell' Opera, cominciato adj primo marzo 1446.)

(c. 45r) Die XVIIJ maij 1448. Operarij deliberaverunt quod scribantur littere Potestatj grevis quod m̄. Michelozius bartolomei eorum provisor super muraglia Castelline grevis faciat digam pro Ll. centumquinquaginta de pretio . . . . . [*zwei unlesbare Worte*] consilj et quod ad presens sint contentj quod solvendae ad presens librae centum vel . . . [*unlesbares Wort*] a liga retineantur consuetj via et modo quo solvitur

(c. 51r) Die XXVIIJ Junij 1448. Michelozio bartholomej pro computo muraglie della Castellina libras trecentas nonagintaunam solidum unum den. otto . . . . fj. — Ll. 391 ſ. 1 dj. 8

(c. 63v) Die XXIIJ Ianuarij 1448.

Operarij intellecto quamplures partitas descriptas per provisorem in libro giallo signato h c. 91 pro negotijs muraglie castelline dechiantj numero sexaginta quatuor quorum prima est librarum duodecim facta bona antonio landj della castellina et lando eius filio et ultima est librarum viginti quinque solidorum que quantitas fit bona michelozio bartomej [*sic*] intelligatur esse et stare bene et fundite descripta et examinata et omnia approvarunt per bene factas [*sic*]

18. Guß einer Glocke für die Nonnen von S. Giovanni de' Cavalieri[1])
(Archivio di Stato, Conv. soppr., S. Giovanni de' Cavalieri, Libro e Debitori del munistero e donne e chapitolo e chonvento di Santo Nicchololo da santo Pietro Ghattolino dell' ordine di Santo Giovanni di gerusaleme di Firenze, filza 39 a c. 115t e 116r.)

Al nome di dio amen MCCCCL

Michelozzo di Bartolomeo intagliatore che sta alopera di Santa Liperata o voglian dire santa Maria del Fiore, e Bartolomeo di Fruosino orafo suo chompagnio o fattore deono dare a dj 23 di luglio 1450 fj. uno Largo porto detto Bartolomeo per parte dj loro faticha e metallo duna champana anno tolto afare danoj dj L. 60 a ſs. 8 lalb [*libra*] fatta, chonpiuta e dj buono metallo e dj buonsuono levato dal giornale segnato C, 50 e dj poj danno loro lafaciessono dj ch (?) 80 Ll 4 ſs XV

E deono dare cont[*antj*] in 3 volte prestaj al detto Bartolomeo ſs. quindicj disse per chomperare sono [?] e armatura e filo dj ferro . . . . ſs 15

E deono adj 23 djluglio una nostra champana rotta vendemo loro peso Ll. XLJ nettj per ſs. 4 lalb [*libra*] conta Ll. otto ſs. IIIJ porto detto bartolomeo e frate filippo [*Fra Filippo Lippi*] nostro chappellano ilquale fa mezano traloro e Noj afarcj fare la detta champana C. 50 posto lachampana nuova debj avere dj . . . . . Ll 8 ſs 4

Et dj 9 daghosto ſs trentaquatro porto Bartolomeo sopra detto cont[*anti*] al g[*iornale*] C. 50 . . . . Ll 1 ſs 14

Et adj 4 disettembre ſs cinquanta porto Bartolomeo detto persuo bisogno, lasciocj per richordo una loro chaperuzza (?) levata dal g[*iornale*] C. 52 . . . . Ll. 2 ſs. 10

El adj 13 detto fj dua larghj ebbe Bartolomeo detto perme da Antonio fabbro equalj dettj [*a*] f. filippo insino adj 30 dottobre prossimo passato perche gli desse al detto ant.o percheci desse lanostra champana che detto Bartolomeo gliaveva lasciata per achonciare lachorona al g[*iornale*] C. 52, e Bartolomeo glebbe poj adj 13 sopradetto . . . . Ll 9 ſs 10

Et deono dare insino adj 31 dottobre per chomperare charbonj ſs. XXXJ prestatj a bartolomeo detto abottegha . . . . Ll. 1 ſs 11

Et adi 13 djnovembre ſs. trentuno ebbe Bartolomeo detto cont[*anti*] presente frate filippo per resto dj Ll. 28 deono avere per lamonto della champano . . Ll. 1 ſs. 11

[*Der ganze vorstehende Eintrag ist durchstrichen; darunter steht:*]

Una champana chenoj abiamo fatta cioe facemmo rifare lanostra cherarotta de dare Ll ventotto demo a Michelozzo et a Bartolomeo dj fruosino che lafecono che peso L[*ibre*] 70 a ſs. 8 lal[*ibra*] posto debbono avere quj djsopra aldirimpetto . Ll. 28

Et de dare per labattaglio facenno fare alfabbro chesta djrimpetto asanta filicita peso Ll. 6 a ſs 4 conta ſs. ventiquatro porto frate filippo et per j.a asse per la cichognia ſs XIIIJ contati in sua mano al g[*iornale*] c. 53 intutto Ll. 1 ſs. 18

Mettorovj [*sic*] di Nostro ilpaletto e lastaffetta che abraccia la cichognia cholpaletto, ogni altra sprangha e altrj feramentj e acutj e achoncimi insulla cichognia paghorono edettj maestrj dj loro per richoperare ildifetto e manchamentj della chorona.

[1]) Heute S. Giovanni della Calza bei Porta Romana. Hier bestand seit 1392 Kloster und Kirche S. Niccolò der Hierosolimitanerinnen, die aber 1529 den Iesuaten weichen mußten, von deren langer Kapuze (calza) die Kirche nunmehr ihren Beinamen führte. Den Nonnen aber Cosimo I. 1552 das Cölestinerkloster S. Giovannino in Via Sangallo an, das fortan »dei Cavalieri« hieß (vgl. Fantozzi Nuova Guida di Firenze, Firenze 1842, p. 222, 446 e 659 und Richa, Chiese fiorentine t. VIII S. Giovannino in Via di S. Gallo).

[*Auf der gegenüberstehenden Seite 116*]:
Al nome didio amen MCCCCL

Michelozo dj Bartolomeo e Bartolomeo dj fruosino dettj quj dallato deono avere adj 31 dottobre ſs. cinquanta ebbj per Bartolomeo dj fruosino et insua presenza da frate filippo di tommaso nostro chappellano et rende loro champanuza melascio per richordanza quj dallato levatj dal g[*iornale*] c. 53 . . . . Ll 2 ſs 10

Et deono avere adj 31 dottobre per una champana ci dierono chompiuta [*durchstrichen*] dj Ll. 70 a ſs. 8 la libra cioè non chompiuta che mancha parte della chorona chonvenneciela torre per non potere fare altro perche Michelozo non ciera chenoi lapotessimo fare rigittare chella cittorono 2 volte e laprima volta venne fatta moza per manchamento di Michelozo che chosi buono maestro dj fare champane; lasechonda pure per lui che lachorona nonera asciutta chelmetallo quando sentj l' umido ne schizzo fuori monta Ll. XXVIIJ posto lachanpana debbe dare quj dalato 116 . . . . Ll. 28

(*Vorstehender Eintrag ist durchstrichen; darunter steht:*)

Una champana faciemmo fare dj nuovo deavere adj 23 djluglio 1450 Ll. otto ſs. IIIJ.v pi[*coli*] per Libre 41 dj metallo rotto che peso lanostra chanpana rotta demo a Michelozo e a Bartolomeo quj disopra per rifare ſs. 4 lalibra debbono dare Ll. 8 ſs 4

El deavere adj 23 diluglio detto fj uno largho ebbj a contante damadonna per prestare a bartolomeo dj fruosino a sua ri[*chiesta*] quj dalato disopra Elquale disse madonna vuoleva mettere loro guadagnio per aiuto nella detta champana levato dal g[*iornale*] c. 50 . . . . Ll 4 ſs 15

Et deavere adj 6 daghosto Ll due contantj disse ebbe da bonaiuto starnaiuolo per limosina adetta champana al g[*iornale*] c. 50 . . . . Ll. 2

Et dj detto fj uno largo contante disse avere avuto da filippo e guidottj per limosina venuta dagli uficialj delle leggi al g[*iornale*] c. 50 . . . . . . Ll 4 ſs 15

Et dj 8 daghosto ſs. dodicj avemo da mona G. dantonio per limosina per ladetta chanpana al g[*iornale*] c 50 . . . . ſs 12

19. Urkundliches zur Rekonstruktion des Hofes im Palazzo vecchio

(Archivio di Stato, Deliberazioni dei Signori e Collegi, 1454 f. 64 [*n.o nuovo*] a c. 14.)

Die XXVIIIJ Januarij

Supradicti dn̄j et vex[*illifer*] Justitie simul congregati absente tamen Nicolao barth[*olomei*] bartolini uno ex dictis d[*omi*]nis habito prius inter se super infradictis diligenti colloquio et justis respectibus motj servatis servandis secundum ordinamenta deliberaverunt q[*uod*] inpalatio p̄p̄li flor̄. infra in curia e[*ius*]de[*m*] palatij destruantur ac intotum inde omnino removeantur omnes parietes existentes inter columpnas substinentes menia dictj palatij ex lat[*ere*] d[*ic*]te curie a voltis superioribus et a barchis columpnarum infra usque ad murum principalem dictj palatij vz. [*videlicet*] in locis ubi solent congregarj offitiales pupillorum et conservatores legum sex mercantie et alij offitiales dicti co[*mun*]is et ibi actetur et fiat eo mo[*do*] et p[*ro*]ut et sicut et quomodo dispostum et ordinatum fuerit per d[*ictu*]m vexilliferum Justitie unacum Joh[*ann*]e cosimi de medicis uno ex dictis dn̄is, et predicta executioni mandentur [*folgen drei unlesbare Wörter*] Nicolaus predictus quj adp[*rese*]ns est absens prestet assensum suum, pro quem habendo [*sic*] comiserunt Joh[*anni*] filippi mazerio dominorum quod de p[*res*]enti vadat ad dictum Nicolaum et predicta sibj verbotenus manifestet et intelligat et reportet si hijs prebeat suum assensum nec no[*n*].

Quj mazer[*ius*] statim iens et rediens re[*tulit*] s[*upra*]d[*ict*]a manifestasse d[*ict*]o Nicolao et ab eo habuisse in s[*upra*]d[*icti*]s assensum suum.

* * *

(Archivio di Stato, Consigli maggiori, Provisioni e Registri, 1454 f. 144 [*n.º rosso*] a c. 69.)

Jn Dei Nomine Amen. Anno Incarnationis dn̄j noſtrj ȳhu x̄pi Millesimo quadringentesimo quinquagesimotertio indictione secunda die tertio decimo februarij inconsilio p̄p̄li et civitatis florentie mandato Magnificorum dominorum dominorum priorum artium et vexilliferi iustitie in palatio p̄p̄li florentini more solito congregato [*folgen die Namen und die üblichen einleitenden Formeln, sodann unter Punkt 2:*]

Provisionem in[*frascrip*]tam super infrascriptis omnibus et singulis deliberatam et factam per ipsos d[*omi*]nos priores et vexilliferum et gonfalonerios societatum p̄p̄li et duodecim bonos viros comunis florentie s[*ecundu*]m formam ord[*inamentor*]um dicti comunis Que talis est vz. Magnifici et potentis dn̄i dn̄i priores artium et vexillifer iustitie pplj et co[*mun*]is florentinj ad finem et effectum q[*uod*] palatium ip[*sor*]um d[*omi*]norum consequatur eius reaptationem et habeat eius ornatum in suis p[*ar*]tibus inferioribus circa lodias ibidem ordinatas infrascripta ordinare cupientes habita sup[*er*] hijs invicem et unacum offi[*cii*]s gonfaloneriorum societatum p̄p̄li et duodecem bonorum virorum dicti co[*mun*]is deliberatione solemni et demum inter ipsos omnes in sufficientibus numeris congregatos inpalatio p̄p̄li florentinj premisso facto et celebrato solemnj et secreto scructinio [*sic*] ad fabas nigras et albas et obtento partito sec[*undu*]m formam ord[*inamentoru*]m co[*mun*]is eorum proprio motu pro utilitate co[*mun*]is eiusdem et omnj modo via iure et forma quibus melius potuerint providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die undecimo mensis februarij anno dn̄j Millesimo quadringentesimo quinquagesimo tertio indictione secunda q[*uod*] prefati Magnifici et potentes dn̄j dn̄j priores Artium et vexillifer justitie populi et comunis predicti et due partes eorum teneantur et debeant infra tres dies a die consilij comunis presentis proxime futuros eligere et deputare tres operarios et unum notarium sine tamen aliquo salario eis vel alterj eorum persolvendo qui teneantur et debeant attendere et sollicitare dictam reaptationem palatii predicti et providere de magistris et aliis propterea opportunis secundum q[*uod*] videbitur eis opportunum esse et videbitur eis convenire pro effectu predicto Et q[*uod*] decem balie et due partes eorum solvant et solvere teneantur et debeant pro eorum stantiamentum illam quantitatem et summam denariorum quam ordinarent dicti operarii que summa et quantitas denariorum deponatur et deponj debeat apud camerarium camere armorum et postmodum solvatur et solvj debeat per stantiamentum et deliberationem dictorum operariorum eo modo et forma et illis hominibus et personis prout per dictos operarios provisum et deliberatum fuerit, dummodo quantitas predicta habenda a dictis decem balie non possit excedere summam et quantitatem florenorum quadringentorum

Non obstantibus [*genau die gleiche Formel, wie im entsprechenden Absatz von Urkundenbeilage 1, betreffend das Bürgerrecht von Michelozzos Vater*]

Qua provisione lecta et recitata ut supra dictum est dictus dn̄s prepositus ut ſupra per omnia dictum est preposuit inter consiliarios dicti consilij super dictam provisionem et contenta in ea et pro ea facto et observato in omnibus et per omnia secundum formam ordinamentorum dicti comunis et prout supra pro prima provisione huius consilij continetur et observatum fuit et super ea facto partito ad fabas nigras et albas inter consiliarios dicti consilij numero CCXIIJ presentes in dicto consilio et datis recollectis et numeratis fabis repertum fuit CLXIIJ ex ipsis consiliariis dedisse

fabas nigras pro se et se secundum formam dicte provisionis obtentum provisum et reformatum fuit non obstantibus reliquis L ex ipsis consiliariis repertis dedisse fabas albas in contrarium pro non.

* * *

(Archivio di Stato, Consigli maggiori, Provisioni e Registri 1454 f. 145 [*n.o rosso*] a c. 178.v.)

Item postea eisdem Anno, Indictione et die undecima mensis octobris in consilio comunis et civitatis florentine mandato Magnificorum dnorum dominorum priorum Artium et vexilliferi Justitie ppli et comunis florentini, [*folgen die Namen und üblichen Formeln, sodann unter Punkt 3:*]

Terzio et ultimo provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis deliberatam per dictos dnos priores artium et vexilliferum Justitie gonfalonerios societatum ppli et duodecem bonos viros comunis florentie secundum ordinem dicti comunis que talis est vz. Magnifici et potentes dni dni priores artium et vexillifer justitie ppli et comunis florentinj Adtento quod fuit inceptum opus lodiarum et columnarum inferioris partis palatii dominationis pro magnificentia et ornatu dicti palatij, et quod non extat assignamentum quo mediante ad perfectionem deduci possit, Et melius quidem fuisset non incipere quam sic inceptum et imperfectum dimictere, et idcirco pro perfectione dicti operis non videntes habiliorem modum quam infrascriptum habita super hijs invicem et unacum officijs gonfaloneriorum societatum populi et duodecim bonorum virorum dicti comunis deliberatione solemnj et demum inter ipsos omnes in sufficienti numero congregatos in palatio ppli florentinj premisso facto et celebrato solemnj et secreto scructinio [*sic*] ad fabas nigras et albas et obtento partito secundum formam ordinamentorum dicti comunis, eorum proprio motu pro vuluntate comunis consilij, et omni modo via iure et forma quibus magis et melius potuerint providerunt ordinaverunt et deliberaverunt die undecimo mensis octobris Anno dnj Millesimo quadringentesimo quinquagesimo quarto Jndictione tertia Quod pro tempore unius anni inchoandi a die quo presens fuerit obtenta in consilio comunis de omnibus solutionibus que decetero fiunt stipendarijs comunis florentinj tam equestribus quam pedestribus quicumque camerarius vel capsarius vel alius ad quem pertinerit solvere dictis stipendiarijs debeat retinere denarios duodecem pro libra qualibet, et dictas pecunias debeat remictere et solvere de duobus mensibus in duos menses exquo retineantur camerario seu provisorj camere armorum palatij florentinj sub illis eisdem penis et prejudicijs quibus tenentur et adstrictj sunt quicumque camerarij comunis non remictentes pecuniam comunis in civitate debitis terminis secundum a debitoribus et de ipsis retinerint pro quoslibet ex predictis diligens ratio et computus de perse, Et quod dictus provisor seu camerarius camere armorum teneat computum deperse, et non possit expendere nec solvere aliquid de dictis pecunijs nisi solum et dumtaxat in opere lodiarum palatij predictj et alijs ornatibus dictj palatij secundum quod deliberabitur et stantiabitur per operarios deputatos dicte opere dummodo numquam fiat aliqua solutio per eum nisi tale stanziamentum prius sit approbatum per dnos priores et gonfalonerium Justitie pro tempore existentes et duas partes eorum et non aliter alioquin non admictatur in computo aliter solventis sed de proprio suo proprio solvifse intelligatur.

Jtem quod hinc ad per totum mensem februarium proxime futurum illud reclusum quod erat factum iuxta portas palatij pro familia priorum debeat tollj et removerj inde adhoc ut lodia remaneat magis expedita et honorata pro magnificentia dicti palatij et ad hoc sint adstrictj dictj operarij facere et curare quod fiat sub pena florenorum

ducentorum larghorum aquobus eorum contrafaciente et non observante auferenda et comuni florentie applicanda

Non obstantibus [*die ähnlichen Formeln, wie im entsprechenden Absatz der vorhergehend mitgeteilten Deliberation*]

Qua provisione lecta et recitata [*ähnlich gefaßter Absatz über die erfolgte Abstimmung, wie in der vorhergehenden Deliberation. Der vorgelegte Antrag wird mit 131 gegen 57 Stimmen angenommen*].

20. Vermerke aus den Steuerfassionen der Strozzi betreffs des Palazzo dello Strozzino

a) Portata di Messer Palla di Nofri Strozzi del 1451, S. Maria Novella, Lion rosso, filza 707 verde, a c. 351

In derselben wird der Besitz an Häusern auf Piazza degli Strozzi wie folgt angegeben:

Una casa per mio abitare posta nel p̅p̅lo di sc̅a m^a^[*ria*] a ughi, da p.^o^ piazza degli Strozzi secondo piazza marmoro[1]) che oggi e mia, da $^1/_3$ e $^1/_4$ messer palla

Hierzu steht am Rande die Bemerkung des Katasterbeamten: tutte le sottoscritte chase disotto sacchonciano per suo abitare perche vidde Nicholo di ciennj tutte essere disfatte per farne 1^a^ per suo abitare. Der Text der Portata lautet weiter:

Una chasetta indetto p̅p̅lo laquale tengo auso dj stalla co sopradetti confini.

Una chasetta posta in sulla piazza degli strozzi in detto p̅p̅lo, da p.^o^ piazza detta secondo franc^o^ manegli $^1/_3$ e $^1/_4$ mie beni laquale conperai da giovanni e lorenzo dj ſer ſtefano del forese per fj 181 insino adj 31 agosto 1448 charta per mano di ſer Silvangnio di Giovannj

Una chasetta posta dove gia sidiceva piazza marmora in detto p̅p̅lo da p.^o^ e secondo e $^1/_3$ meſs. palla, $^1/_4$ barla [*bartolo*] degli Strozzj la quale comperai da detto barla per fj 70 adj 20 di maggio 1451 charta per mano di Ser bindello dacertaldo

Una casa posta dove gia si diceva piazza marmora da p.^o^ la chiesa di sc̅a m̅[*aria*] aughi secondo e $^1/_3$. $^1/_4$ meſs. palla. ladetta casa mi fu consegnata per denari auere da luigi dagostino di Ser petro per fj 80 per sententia al podesta

Una chasetta posta dove gia sidiceva piazza marmora nel p̅p̅lo di sancta trinita, da p.^o^ via secondo pietro davanzati $^1/_3$ $^1/_4$ meſs. palla la detta casa comperai da carlo di franc^o^ degli strozzi fj 100 adj 5 di marzo 1450 charta per mano di Ser lionardo di Ser filippo

Una chasellina posta dove gia si diceva piazza marmoro in detto p̅p̅lo da p.^o^ e secondo la chiesa di sc̅a m.^a^[*ria*] aughj $^1/_3$ $^1/_4$ meſs. palla laquale comperai da barla degli strozzi per fj 23 carta per mano di Ser andrea dj giovanni chirichi insino adj 3 dj marzo 1445

E tutte le sopradette case chio scritte nella faccia di la per insino aqui conperate si sono incorporate e recate a uso della casa della mia abitatione

---

[1]) Die Piazza Marmora lag hinter dem Palast gegen die heutige Via de' Vecchietti zu und kommunizierte mit Via di Porta rossa mittels des Chiasso de' Davanzati. Palla Strozzi hatte schon vor 1451 den Platz von der Kommune erworben und überbaute ihn mit seinem Neubau.

b) Portata di Agnolo e Carlo di Messer Palla Strozzi del 1457, S. Maria Novella, Lion rosso, filza 816 verde, N.º 51 (senza numerazione delle pagine)

Der Besitz an Häusern ist darin wie folgt angegeben:

Una chasa per nostro abitare posta nel ghonfalone de lion rosso in sulla piazza degli ſtrozzj che da p.º via e piazza e a sechondo la chiesa dj santa Maria Ughi e a $^1/_3$ agnolo e charllo ſtrozzj e $^1/_4$ nicholo dj bernardo ſtrozzj e $^1/_5$ rede di tomaso dj Ser ſalvestro e $^1/_6$ rede dj giovannj e piero davanzatj e $^1/_7$ charllo dj franc° ſtrozzi

Una casetta nel popolo di S. Miniato fra le torri che a p.º via sechondo Lionardo prete di detta chiesa $^1/_3$ rede di pandolfo di Iacopo $^1/_4$ Agnolo tedesco.

2 case nel popolo di S. Maria Ughi le quali abitavano gli ebrei venderonsi a' figli di Messer Carlo Marsuppini sotto di 8 gennaio 1462

Beni comperati

Un casolare sul popolo di S. Maria degli Ughi rispondente nel chiassolino degli Strozzi comprato da luigi d' agostino di Pietro adj 23 maggio 1435.

Una casa nel popolo di S. Maria Ughi sulla piazza marmora era di Luigi d' agostino di Pietro aggiudicataci per la corte del Podesta sotto di 7 novembre 1440.

Una casetta in piazza marmora comprata da bartolo degli ſtrozzj.

Una casa appicata alla casa di abitazione comprata da Giovannj e Lorenzo di Ser stefano del Forese adi 31 agosto 1448

Un casolare in piazza Marmora comprato da Maso di ser salvestro di mariotto di marco speciale alla palla

Una casetta in piazza marmora comprata da carlo di strozza strozzi nel 1451

Una casa nel popolo di S. Trinita allato alla casa di piero davanzati a confine colla casa nostra. Ebbe meſser palla da carlo di franc° di M. palla nel 1451

Una casa sul popolo di s. m.ª[*ria*] ughi in piazza degli strozzi comprata da franc° di guido manegli e figli sotto di 9 dicembre 1457

E piu o comprato dal chomune di firenze la piazza marmora et chiassi et parte via: le quali insieme colle sopradette case e casolari comprati tuttj si sono muratj nella casa della nostra abitatione e parte fattone piazze e parte corte e parte per abitatione

Tutte le sopradette choxe sono entrate e inchiuse nella chassa [*sic*] della nostra abitazione chome chiaramente visimostrera e fara tochare cho[*n*] mano Le qualj sono qui di sopra e djrimpetto leghate insieme

c) Portata di Agnolo e Carlo di Messer Palla Strozzi del 1469, S. Maria Novella, Lion rosso, filza del Campione 919 verde, a c. 39 e segu

Ihr Besitz an Häusern ist hier wie folgt verzeichnet:

Una chasa per nostro abitare posta nel popolo di santa Maria a Ughj e nel gonfalone del lione rosso che da prima via secondo e benj della chiesa di sancta maria a ughj $^1/_3$ e $^1/_4$ e figliuolj di Messer charlo marsupinj $^1/_5$ nicholo di bernardo ſtrozzj $^1/_6$ e benj de figliuolj di tommaso di ſer ſalvestro $^1/_7$ e figluolj di piero dj nicholaio davanzatj $^1/_8$ charlo di franc° di Messer palla deglj strozzj. dannosi dette chase persuo uso

Una chasetta posto [*sic*] nel popolo disco Miniato traletorri gonfalone lione rosso che daprima via secondo ser lionardo prete didetto popolo $^1/_3$ rede dipandolfo di Iac.º $^1/_4$ angnolo di Messer palla ſtrozzj tiella apigione ſtefano djmatteo tedescho danne dipigione fj cinque

(Es folgt der Besitz an Landgütern, ferner die Bocche, sodann die Benj alienatj, endlich auf c. 41 folgende)

Benj chomperatj

1° chasolare apichato cholla chasa diluigj daghostino diser petro nel gonfalone lione rosso el detto chasolare respondeva nel chiassolino deglj ſtrozzj nelpopolo disca Maria aughj elquale chompraj daluigj dachostino di ser petro per prezzo di fj 25 roghato per ser martino di rosso martinj adj 23 di maggio 1435

1ª chasa posta nelpooolo disca Maria aughj in sulla piazza marmoro laquale abitiano etera diluigj daghostino petro laquale mifu agiudichata per lachorte del palagio delpodesta di firenze per fj 80 adj 7 dinovembre 1440

1ª chasetta posta in piazza marmoro nelpopolo dista maria aughj gonfalone lione rosso laquale chompraj dabartolo distagio deglistrozzj per fj 23 roghato ser andrea di giovannj cherichj 1445

1ª chasa apichata cholla chasa della mia habitatione posta nelpopolo disca maria aughj laquale chompraj da Giovannj e Lorenzo diser stefano delforese per fj 181 netti roghato ser silvano digiovannj adj 31 dachosto 1448. la detta chasa teneva per abitatione detto Giovannj e Lorenzo

1° chassolare posto inpiazza marmoro nel popolo disca trinita elquale chompro maso diser salvestro da mariotto di marcho speziale alla palla per fj 35 el detto maso nomino angnolo dimesser palla strozzj per lameta chome apare charta per ser silvano digiovannj dapoj no acquistato insino di detto chasolare perlodo dato roghato per silvano de[*tto*]

1ª chasetta posta in piazza marmora pplo djsca maria aughj laquale comperaj da bartolo distagio deglistrozzj per fj 70 roghato ser bindello [*leerer Raum für ein Wort*] dacertaldo adj 20 dimaggio 1451

1ª chasa posto [*sic*] nelpplo disca trinita allato alla chasa dj piero davanzatj echonfinata cholle chase nostre le quali ebe messer palla dacharlo difranc° dimesser palla perprezo djfj 100 chosi apare perlodo dato roghato ser lionardo diser filippo dicristofano dellanno 1451

1ª chasa posta nelpplo disca maria aughj insulla piazza degli ſtrozzj la quale comperaj dafranc° diguido maneglj e figluoli per pregio difj 150 roghato per ser donato dant° diser donato adj 9 didicembre 1457

E piu ochomperato dalchomune difirenze la piazza marmoro et chiassj et parte vie: lequali insieme cholle sopradette chase et chasolarj comperatj tutti si sono muratj nella chasa della nostra habitatione e parte fattone piazze e parte chorte eparte perabitatione.

21. Brief Galeazzo Maria Storzas an seinen Vater Francesco, Herzog von Mailand, vom 23. April 1459, betreffs der Villa Careggi

(Paris, Bibliothèque nationale, fonds italien 1588.)

Anday a Caregio pallatio bellissimo di esso Cosmo quale visto da ogni canto et delectatomene grandemente non mancho per la polideza di giardini, che invero sono pur tropo ligiadra cosa, quanto per il degno edificio dela casa, ala quale et per camere et per cusine et per sale et per ogni fornimento non mancha piu che si facia ad una dele belle case di questa cita, disnay insieme con tuti li sudetti salvo Giohanne di Cosmo, che non volesse sedere ala tavola mia ne anche mangiare, quando laltri per fare servire ognuno. (Folgt die Beschreibung einer mit der Gitarre — citara —

begleiteten Improvisation eines Meisters Antonio[1]), der die Taten Francesco Sforzas besingt und sodann:) Oldito questo trovay apparechiata una festagliola de done per certo bella, dove erano la moglie di Piero, quella di Giohanne, una figliolla grande di Piero di Cosmo, la moglie di Pierofrancesco, una giovane di Strozi[2]), quale se non e la piu bella di questa cita, almancho e avanzata da puoche et cosi alcune villane et quivi si ballo per tute queste ala fiorentina con salti et scambieti a la polita ....[3])

22. Urkundliches zu Michelozzos Berufung nach Ragusa und zur Rekonstruktion des Palazzo del Rettore daselbst

(Archivio del Comune di Ragusa, Consilium Rogatorum, vol. 18 dall' anno 1463 al 1466.)

(fol. 21.v) Die 9 Februarii 1464

Pars prima [*des Antrags, worüber in der Ratssitzung abgestimmt werden soll*] est de firmando provedimentum super fabrica palatii nostri.

Alli officiali deputati ad portar el lor parer per la fabrica del nostro palazo per chel se debia proveder in questo modo, zoe

Che per el Consiglio de pregadi se debiano far tre officiali per angaria li quali habiano ad star in officio uno anno continuo, et non possano refutar alla pena di ipp[*erperi*] XXV. Et habiando finito el tempo del anno, da rechavo possano essere electi al dicto officio. Li dicti tre officiali siano sopra la fabrica del dicto palazo ad ordenar et comandar et far merchadi como sera opportuno, et seguendo che ochorea el bisogno. El qual palazo se debia fabricar sopra quelli fondamenti chel fo avanti. Et cum quelli compargi [*compartimenti*] et luoghi et fabriche che fo avanti. Salvo da parte del pelago [*die Rückseite des Palastes*] dove se debia cavar et far quelli luoghi et compargi che se pora per li officij ed altro, come meglio parera alli ditti tre officiali.

Item chella spexa che se fara per el dicto palazo debia passare per nome deli officiali de scritta et de pagamento de lavoreri de Rag̅[*usa?*] et ad nome deli officiali dj pagamento se debiano far le polizze. Et debiano li diti officiali dj lavorerj tegnir uno libro separato ordinatamente per el qual se possa veder chiaramente la spexa che se fara, et per el qual libro li dicti officiali dj lavoreri siano tenuti render raxonj [*dieses Ausgabenbuch ist leider nicht erhalten*].

Item che Marino de Rugia [*Raugia, Ragusa*] se debia metter per soprastante ad attender et sollicitar la fabrica del dicto palazo cum salaro di ipp[*erperi*] X al mese.

Item azo [*acciò*] che per el dinari non manchi ad perseguir la dicta fabrica pare alli dicti officiali che per la fabrica predicta se debiano deputar et dar li dinari infrascritti, zoe [*es folgt die Aufzählung der für den zu verwendenden Einkünfte, bestehend aus den verschiedenen Einfuhrzöllen*].

Secunda pars [*des zur Beratung und Beschlußfassung gestellten Antrags*] est de induciando [*indugiare, zögern, die Sache in der Schwebe lassen*], et interim non la-

---

[1]) Wahrscheinlich Antonio Cammelli, detto il Pistoja, der bekannte Dichter und Improvisator, der sich wohl damals als 19jähriger Jüngling seine Sporen am Mediceerhofe zu Florenz verdiente.

[2]) Wohl die schöne Marietta, die der Meißel Desiderios da Settignano verewigt hat.

[3]) Mitgeteilt von B. Buser, Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich, Leipzig 1879, S. 347.

boretur et dominus Rector cum minori consilio vocent Michelocium et cum informatione quam ab eo habuerint debeant venire ad presens consilium.

(fol. 43.r) 27 Aprilis 1464

Prima pars est de praticando per duos di minore consilio cum magistro Michelotio de eius instrutione, et it quod praticabitur et habebitur, debeat reportari prima consilio.

(fol. 46.r) V. maij 1464.

Prima pars est de portando ad presens consilium designum palatij factum per magistrum Michelocium

Secunda pars est de non portando [*dieser Antrag wird mit 21 gegen 18 Stimmen angenommen, der erste mit den gleichen Stimmen verworfen*]

(fol. 63.r) die V. Junij 1464.

Prima pars est de accipiendo ad salarium comunis nostri magistrum Georgium de Sibinico

Prima pars est de dando libertatem tribus officialibus deputatis super fabrica palatij, quod possint achordare ipsum per unum annum cum salario a ducatis ducentis infra, prout melius poterint pro utilitate comunis nostri. Cum conditione inserenda in achordio quod ipsum quatuor proximis mensibus, si eius opera et servitium non placebit domino nostro, possit per ipsum diem ipsum licentiare solvendo solutionem pro ratam pro dictis quatuor mensibus

Secunda pars est de declarando hic salarium suum.

Prima pars est de achordando ipsum per unum annum [*die vorstehenden drei Anträge werden sämtlich verworfen, angenommen wird mit 19 gegen 17 Stimmen der folgende:*]

Secunda pars est de achordando pro menses quatuor.

Prima pars est de dando sibi pro dictos menses quatuor ab ipp[*erperis*] ducentis infra quanto minus fieri poterit [*angenommen mit 31 gegen 0 Stimmen*]

(fol. 76.r) 19 Luglio 1464.

Prima pars de dando libertatem officialibus murorum sequendi laborerium turris de Menze [*torre Mincetta*] et eam complendi juxta parere et designum Magistri Georgij ingeniarij.

(fol. 95.v) Die 25 Septembris 1464.

Prima pars de tenendo adhuc ad salarium comunis nostri Magistrum Georgium de Sibinico Ingeniarium, de tenendo ipsum per menses octo cum salario ad rationem ipperperorum sexcentum in anno et domo, cum hoc quod teneatur laborare de scarpello cum manu sua sine aliqua solutione et alia facere de artificio suo prout sibi ordinabitur per officiales supremos comunis nostri [*der Antrag geht nicht durch, er wird aber einen Monat darauf in folgender Form angenommen:*]

(fol. 105.r) Die 2 Novembris 1464.

Pars prima est de reassumendo ad salarium Comunis nostri Magistrum Georgium de Sibinico ingeniarium per menses octo, inceptos die qua finierunt primi quatuor menses, videlicet die 23 Octobris [*also war er seit 23. Juni im Dienst der Comune, und hatte mit Michelozzo, der vor diesem Termin Ragusa schon verlassen hatte, betreffs der Rekonstruktion des Palastes gar nicht konferieren können!*] cum salario consueto, videlicet ad rationem ipperperorum sexcentorum in anno [*wird angenommen*].

(fol. 108.r) Die 11 Novembris 1464.

Prima pars est de faciendo dein id quod restat de fabrica palatii, videlicet de fazata anteriori, eo quia secundum parere magistri est periculosa sic stando et petras ponendi in fabricam dicti palatii quod ad presens laboratur [*der Antrag wird angenommen*].

(fol. 164.v) Die 5 Junii 1465.

Pars prima est de tenendo adhuc ad salarium comunis nostri magistrum Georgium de Sebenico prothomagistrum [*angenommen*].

(fol. 165.r)

Pars prima est de fabricando turrim sanctae Catharinae juxta parere magistri Georgii prothomagistri [*mit sämtlichen Stimmen angenommen*].

23. Michelozzos Vertrag mit den Herrn von Chios, betreffs seiner Aussendung dahin

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, Badia di Firenze, N.o 395 Externorum tom. I.o a c. 301.)

Copia conventionis et pacti Michelozi florentini nobiscum Dñi Mahonenses Chij.[1])

In Christi nomine amen. Anno Nativitatis eiusdem Millesimo quatringentesimo sexagesimo quarto indictione XIJ die XVJ mensis maij Ragusiis coram testibus infrascriptis videlicet Circumspectus vir Ser Ludovicus quondam Iohannis de Pisis vice et nomine spectabilium et nobilium virorum Domini Ieromini Iustiniani de Garibaldo et domini Adouardi Iustiniani dal Fornetto duorum ex mahonensibus terre Chii a quibus ipse ser Ludovicus habet commissionem et libertatem prout infra apparet ex una parte, et egregius vir magister Michelotius quond: Bartolomei civis florentinus architettor ex altera parte: tulerunt concorditer mihi notario infrascripto accordium pactum et conventionem infrascriptam, volentes dicte partes scribi et registrari in libro diversarum scripturarum notarie Comunis Rausii pro maiori robora et cautela omnium contentorum in dicto accordio pacto et conventione scriptum [*sic*] in vulgari sermone tenoris infrascripti, videlicet

Adi XVJ di maggio 1464 in Ragusia.

El circumspecto ser Lodovico quond: Iohannis de Piglis de Pisa et presente habitante in Rausia per vice et nome degli spectabili huomini messer Ieronimo Iustiniano da Giribaldo et messer Adoardo Justiniano dal Fornetto dui de Mahonesi della terra di Scio dalli quali messer Jeronimo et messer Adoardo el decto Ser Lodovico disse havere commeſsione et liberta allui data in Rausia adi . . . [*leer*] di maggio in presentia di M.o Bartolomeo da Genova corazzaro, et M.o Damiano da Genova balestriero habitanti in Rausia testimoni alla decta liberta et commissione data al decto ser Lodovico ad far lo infrascripto accordio pacto et convenzione collo infrascripto maestro Michelozo. Et questo perche seando [*essendo*] giunti li detti Messer Gironimo et Messer Adoardo in Rausia et havuto principio et colloquio col detto M.o Michelozo

[1]) Gleichzeitige Kopie, zuerst publiziert im Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura, Anno X (1883) S. 457 u. ff. Vorstehende Abschrift ist vom Original im Florentiner Staatsarchiv genommen. — Maona war der (unerklärbare) Name der 1362 von den Giustiniani von Genua ins Leben gerufenen anonymen Gesellschaft die unter der Oberherrschaft der Republik das Eigentumsrecht und Handelsprivilegium auf der Insel Chios besaßen (s. C. Hopf, Storia dei Giustiniani di Genova im Giornale ligustico d' erud. e letter. IX, 49 ff.).

non si pote finire et conchiudere per la subita partita delli decti Messer Ieronimo et Messer Adoardo. Impero el decto ser Lodovico per vice et nome delli decti Messer Ieronimo et Messer Adoardo Mahonesi della terra di Scio ha concluso et fermato lo infrascripto pacto et conuentione collo egregio architettore et ingegnere M.º Michelozo di Bartolomeo cittadino fiorentino presente et acceptante, cioe cheldecto M.º Michelozo bene et fedelmente sia tenuto, et cosi obligasi et promette al presente andar a Scio e servire edetti Mahonesi dell' arte del decto M.º Michelozo bene fedelmente ad uso di buon maestro: et lo decto ser Lodovico in nome de predecti Mahonesi promette et obliga i decti Mahonesi adare et pagare aldecto maestro Michelozo per suo salario et provisione a raxon [*a raggione*] de ducati trecento doro viniziani ciaschuno anno: Et che la presente condocta del decto M.º Michelozo se intenda almanco per sei mesi et tanto piu quanto lidecti Mahonesi et eldecto M.º Michelozo saranno daccordio, cominciando eltempo elgiorno del partire deldecto M.º Michelozo da Raugia per andar a Scio el qual partire debba essere infra sei o otto giorni proximi futuri, e avanti partendosi uno balenieri el quale e in porto di Rausia patronegiato per Iohanni di Dionisio d' Ancona: el quale vole andar a Scio. Et piu promette eldecto ser Lodovico in suo proprio nome obligation dise et suoi heredi et successor de beni et specialiter et nominatim sopra case possessioni et moltaltri beni deldecto ser Lodovico mobili et stabili si trovasse in Pisa o nel suo contado che incaso cheldecto M.º Michelozo sapresentassi a Scio adecti Mahonesi et alli lor servitii come di sopra si contiene et essi Mahonesi non observassino aldecto M.º Michelozo elpacto et pagamento predecto in tal caso eldecto ser Lodovico in suo proprio nome sopra se suoi heredi et successori et beni ut supra promette delsuo proprio satisfare aldecto M.º Michelozo et refarli ogni danno et interesse nello quale per decta cagione fussi incorso: dechiarando chel decto M.º Michelozo sia tenuto andar a Scio insieme coldecto ser Lodovico in sul balenieri predecto padronegiato per Iohanni di Dionisio d' Ancona: Altramente non andando eldecto M.º Michelozo insieme coldecto ser Lodovico in sul decto belenieri ut supra cheldecto ser Lodovico non sia tenuto a quello promette in suo proprio nome al decto Michelozo, ma sia libero et franco eldecto ser Lodovico per vice et nome delli decti Mahonesi et suo proprio nome ut supra per una parte Et lo decto M.º Michelozo in suo nome proprio tutte le cose soprascripte haver ferme et rate et attendere et observare et non contraffare overo contravenire per alcuna ragione o cagione. Renunciando ambe le parti a tutti et singuli beneficii privilegii statuti ordini legge constitutione reformatione et a ciascuni remedij tanto de ragione quanto deconsuetadine per liquali per alcummodo overo ingegno sipotessi contraffar overo contravenir alle predecte cose over aciascuna desse: hec autem charta nullo testimonio rumpi possit:

Actum Rausii in notaria Comunis Rausii anno inditione mense et die suprascriptis presentibus spectabili et generoso viro domino Bartolo de Goze iudice annuario et ser Jacobo Merlato et ser Xenophonte Philelfo cancellariis comunis Ragusii testibus adhec rogatis et vocatis.

24. Urkundliches zur Rekonstruktion der Säle des Palazzo vecchio

(Archivio di Stato, Consigli maggiori, Provisioni anno 1470, filza 161 [*n.º rosso*] a c. 86):

Jn Dei Nomine amen. Anno incarnationis domini nostri iesuchristi millesimo quadringentesimo septuagesimo indictione terzia et die decima septima mensis augusti

in consilio populi civitatis florentie. Mandato mag.rum et potentium dominorum [*folgen die Namen und gewohnten Einleitungsformeln, sodann unter Punkt 2:*]

Secundo, provisionem infrascriptam super infrascriptis omnibus et singulis examinatam et firmatam secundum ordinamenta, et deliberatam et factam primo per dictos dominos priores et vexilliferum: et postea per ipsos dominos et gonfalonerios societatum populi et XIJ bonos viros comunis florentie secundum formam ordinamentorum dicti comunis. que talis est. vz. [*videlicet*]

Considerando enostri magnifici et potenti signori Signori priori dilibertà e gonfalonierj digiustizia del popolo fiorentino quanto tempo è che sordinò che lasala delconsiglio et quella di sopra nelpalagio de Magnifici signori sidovesse acconciare et ornare in quelmodo che paressi conveniente allo honore di questa citta et ditutto quello popolo: et che molte volte vise disegnato varij assegnamenti et fattivene,[1]) et poi per e bisogni occorenti al vostro Comune si sono mutati e volti aluoghi et acose piu necessarie come è riparazione delle vostre forteze et altre simili cose, et parendo conveniente qualche volta dare principio di tale assegnamento che tale opera sipossa poi con brevita di tempo fare: Siprovede che per tempo dannj due da cominciare adi primo dissettembre proximo futuro sintenda essere e sia assegnato adetta opera della sala fiorini cento larghi elmese diqueglj si ritrahessino della gabella della tracta delgrano pagato niente dimeno ciaschuno tale mese a capitani della parte efiorini dugento larghi elmese assegnati alla muraglia delle forteze come fu proveduto per provisione

---

[1]) Von einem solchen »assegnamento« handelt ein Beschluß der Signoren vom 20. April 1469 (Cons. Magg. Provisioni f. 160 a c. 11v). Ein Bologneser Jude schuldete der Kommune von Florenz 4000 Goldgulden; darüber verfügt nun die Signoria folgenderweise: Il detto Jsahac paghi idettj fiorini 1700 agli Jnnocenti et fior. 2300 in quattro anni come era obligato, et desiderando [*i Signori*] acconciare il palagio dellabitazione dessi Magnifici et excelsi Signorj in quello modo che sia degno allonore di tucto questo popolo, et questo assegnamento potere dare a tale opera buono principio et potersi presto cominciare ad adoperare, provedono nel modo infrascripto: . . . . che dettj fiorinj duemila trecento larghi che restano a pagarsi per detto Jsahac al detto monte in annj quattro sintendano ne medesimj tempi et terminj coquali e come s'anno a pagare al monte, essere assegnati e dover pagarsi al camerario o ufficio depositario degli operaj della muraglia del palagio de nostrj Magnifici Signorj et non ad altrj per lopera della sala del consiglio et per la sala grande de sopra, et per la audientia del detto palagio. Et a ciò che si pigli migliore forma et facciasi piu degna opera si provede che innanzi si cominci alcuno de sopradetti acconcimi, che gli Operai del palagio predetto siano tenuti, in una volta o piu, trovare il modo et la forma di tali acconcimj delle due sale et audientia predetta, et debbansi esaminare pei Signori et Collegj che pe' tempi saranno, et quello o quelli modi et forme che chosì saranno trovate et examinate, seguitando prima l'approvatione per partito di detti Signori e Collegi, o delle due parti di loro, si possino et debbino principiare et seguire. Et altro modo o forma principiare o fare non si possa ne per altro fare alcuna spesa o pagamento del sopradetto assegnamento, et quello che altrimenti si facesse non vaglia. Et non si facendo detta chiarigione pei signori et collegj del modo dellacconciare detta muraglia gli abbi a rendere al camarlingo del monte.

Aber schon nach Monatsfrist werden die fraglichen 2300 Goldgulden einem andern Zwecke zugewendet. Die betreffende Verfügung vom 10. Mai 1469 lautet (Consigli Maggiori, Provisioni f. 160 a c. 146): deliberaverunt quod e fiorinj 2300 iqualj si dovevano pagare per ysahac hebreo almonte in quattro annj e per vigore diprovisione obtenuta pe consiglj opportunj furono assegnatj agli operaj della muraglia del palagio de nostrj Magnificj Signorj per lopera di detto palagio, sintendino essere et sieno per vigore della presente provisione volti et assegnatj alla reparazione delle mura della Cittadella et terra di Castrocaro.

obtenuta del mese digiugno proxime passato peconsiglj oportuni et observato quanto in tale provisione si contiene ditale entrata. Et similmente dellentrata della casa della mercatanzia della citta difirenze per detto tempo dannj due da cominciare come disopra sintenda assegnato alla detta opera fiorini cento larghi il mese. Et se in alchuno tale mese alla mercatantia o della gabella didetta tracta delgrano non sipotesse fare interamente tal pagamento per non essersi in talmese presi tanti danarj o non avanzare tanti observato lepredette cose: et alla mercatantia pagato prima i salarj et spese ordinarie delloro uficio et le lire duemila lanno aconsolj delmare dipisa pe fossi della nuova cittadella come fu ordinato pe consigli del mense di febraio 1468, allora et in tal caso supplischa tal pagamento nel mese seguente et cosi successive dimese in mese sobservi tanto sifacci lointero pagamento de due annj. Et tali pagamenti di mese in mese si faccino per quegli allemani dequali provengono o petempi proverranno dedanarj di tali assegnamentj o camerlinghi o depositarij che siano agli operai delpalagio o loro camerario o depositario, netti e senza alchuna diminuzione spesa o partita et sanza alchuna deliberatione, veduto solamente lostanziamento dedettj operaj, equali habbino a provedere di tempo in tempo se tanti danari in detti luoghi visaranno che possino essere pagati et in mandare allo spechio chi adebiti tempi non observassi edettj pagamenti nel modo detto autorita in quello modo & forma come fu conceduta acapitani della parte perlaprovisione della quale disopra sifa menzione obtenuta deldetto mese digiugno. Et chi non observasse idettj pagamenti caggia in pena per ciaschuna uolta di fj 25 larghi. et detti danarj di questo nuovo assegnamento sispendino poi pedetti operai in ornamento didette sale et altrj luoghi necessarij per ornamento didetto palagio. Jntendendo lecose sopradette abuono & sano & puro intellecto, et riferendo aciaschuna cosa quello che congruamente lappartiene. Et arbitrantes dn̄i prefati suprascripta cedere ad honorem comunis: habita primo super predictis omnibus et singulis die XVIJ mensis augusti dictis anno et indictione inter se ipsos deliberatione solemni [*folgen die gewohnten Formeln*]

Non obstantibus [*usw.*]

Qua provisione lecta & recitata ut supra dictum est: dictus dn̄us propositus ut supra proposuit eam & contenta in ea inter consiliarios dictj consilij: et super ea facto et observato in omnibus & per omnia secundum formam ordinamentorum dicti comunis: & prout supra in prima provisione huius libri continetur & observatum fuit: et super ea facto partito ad fabas nigras et albas inter consiliarios dicti consilij numero CC presentes in dicto consilio: & datis recollectis et numeratjs fabis repertum fuit CLVIIJ ex ipsis consiliarijs dedisse fabas nigras pro sic: & sic secundum formam dicte provisionis obtentum provisum & reformatum fuit non obstantibus reliquis XLIJ ex ipsis consiliariis repertis dedisse fabas albas in contrarium pro non.

VINCENZO DA CORTONA

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Der Name dieses bisher völlig unbekannten Künstlers der Renaissancezeit begegnet uns zuerst in einem Vermerk der Cedole di tesoreria (Einnahme- und Ausgaberegister) der königlich aragonesischen Hofhaltung zu Neapel. Wir lesen da in Band 151 fol. 545:

A maestro Vicenczo de Cortona che fa li modelli: a XIIj.º dicti [*Mai 1493*] XXX d[*ucati*] a loquale lo S.re Re, li comanda dare in cunto [*sic*] de quello devera havere, per li modelli fa per le forteliezze delo regno . . [1]) . . . . XXX d.

Es handelt sich um Modelle für auszuführende Festungsbauten, mit deren Herstellung unser Meister — wie der Wortlaut des Vermerks zu schließen erlaubt, erst seit kurzem — beschäftigt war. Wir wissen, daß zur selben Zeit sowohl Fra Giocondo da Verona als Francesco di Giorgio Martini in Neapel weilten, wo sie in ihrer Eigenschaft als bewährte Kriegsbaumeister den Herzog Alfons von Kalabrien bei den Fortifikationsarbeiten, die er plante und ins Werk setzte, berieten. [2]) Offenbar war es nun Aufgabe Vincenzos, die Ideen, welche diese Meister in Skizzen oder Zeichnungen zu gedachtem Zwecke vorgelegt hatten, nach dem damals allgemein für Bauausführungen geltenden Brauche in Holzmodellen zu versinnlichen. Dies leitet uns zugleich auf die Spur, wie unser Künstler nach Neapel gelangt sein mochte. Francesco di Giorgio hatte 1484 das Modell für die Madonna del Calcinaio in Cortona geliefert (ihr Bau begann im folgenden Jahre, s. Vasari III, 74) und sich dabei vielleicht der Mithilfe Vincenzos bedient. Als es nun galt, in Neapel ähnliche Modelle herzustellen, mag er sich seines Gehilfen erinnert und ihn dorthin gezogen haben. Ob und inwieweit nun Vincenzo bei diesen Arbeiten sich auch selbständig betätigte, ist nicht klarzustellen; jedenfalls legte man auf seine Dienste Wert, — das läßt sich dem folgenden Schreiben entnehmen, das Herzog Alfons in seinem Interesse an Pietro Medici, den Sohn Lorenzos und damaligen Herrscher von Florenz, richtete:

Magnifice amice noster Carissime:

Mastro Vinçentio de Cortona presente ostensore, quale sta ali servitij nostri: lo mandamo ad visitare la casa sua: et deue presto retornare da noi, per hauere ad expedire certi modelli, de alcune fabriche hauemo da fare: Et perche ne haue [*ha*] facto

[1]) Zuerst als Regest, nicht im Wortlaut mitgeteilt von N. Barone, im Archivio storico per le province Napoletane, anno X (1885) pag. 23.

[2]) Vgl. unsern Aufsatz: Toskanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel, im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XX S. 102 und 106.

intendere hauere ad expedire in Cortona certe sue faccende et maxime alcunj litigij: li quali prima che partesse vorria expedire: pertanto pregamo la Magni.tia V[*ostra*]: uoglia fare intendere la Justicia: ma presertim de una potega [*sic*], quale dice li è stata tolta: et farli ministrare Justicia, lo ·piu presto sia possibile: adciò se ne possa retornare ali servitij nostri: Et per amore nostro [es folgt eine durchlöcherte Stelle, wahrscheinlich stand darauf: *in omue*] sua occorrentia la Magni.tia V. li uoglia hauere per recomandato: Ali honorj, et comodi delaquale ne offeremo:

Datum in castello Cap.ne [*sic, Capuano*]
Neapoli XXIIIj.o Januarij MCCCCLXXXXIIII.o

Dux Calabrie ecc. Alfonsus
B. Bernardus p.[*ro*] s.[*ecretario*]

[*Auf der Außenseite:*] viro petro de me [*dici*] Amico nostro Carissimo florentie [*Empfangsdatum, flor. Stil:*] 1493 dal Duca di Calabria Adì X di Febraio.

(Archivio di Stato di Firenze, Carteggio Mediceo avanti il principato, filza 45 a. c. 228.)

Was den Meister Vincenzo vorübergehend in seine Heimat Cortona zurückrief, war diesem Schreiben nach ein Streit oder Prozeß, wodurch er im Besitz seiner Werkstatt bedroht war und den er durch persönliches Eingreifen schlichten wollte. Ob es sich dabei um dieselbe Bottega handelte, die er später — wie wir gleich sehen werden — als Eigentum erwarb, darüber lassen uns die Urkunden im ungewissen.

Damit hören unsere Nachrichten über den Aufenthalt Vincenzos in Neapel auf. Vermutlich wird auch ihn, wie die ganze am aragonesischen Königshof versammelte Künstlerschar, die Okkupation Neapels durch Karl VIII. am 28. Februar 1495 dorther vertrieben und wahrscheinlich in die Heimat zurückgeführt haben. Seine Anwesenheit in Cortona ist indes erst sieben Jahre später durch die folgende Urkunde bezeugt:

[*in margine:*] Donatio facta a domino mco [*magnifico*] lucha [*Signorelli*] M.o[*agistro*] Vinc.o[*entio*] de apotheca posita in platea s. Andree.

[*1. augusti 1502*] Et in continenti coram dictis testibus Vincentio et aliis testibus in precedenti instrumento descriptis et existentibus petro laurentii petrj paulj spellis et petro cennis angeli cennis h[*abitis*] et vocatis ecc.

M[*agister*] lucas olim egidij m.a[*gistri*] venture pictor supradictus[1]) ac Cortonensis civis non vi, dolo vel metu seu aliqua alia sinistra machinatione circumventus non deceptus aut fraudatus sed eius mera et simplici voluntate et recta eius scientia et non per aliquum iuris vel facti errorem Et omni meliori modo ecc. pro se et suos heredes: pure mere libere simpliciter inrevocabiliter et inter vivos, ita quod presens donatio nulla ingratitudinis causa vel vitio valeat reuocarj: dedit donavit tradidit et concessit Magistro Vincentio petrj paulj michaelangeli carpentario de eadem civitate ibidem presenti et pro se et eius heredibus recipientj stipulantj et acceptantj: omnia et singula Jura et actiones que et quas ipse donator quomodocumque et quandocumque habet in et supra una apotecha sita in ciuitate cortone et in terziario sancte marie sub palatio solite habitationis et residentie Mng.i Dn.i Capitanej Civitatis Cortone iuxta plateam sancti andree et si plura confinia: Et eo modo et forma et cum illis iuribus que ipse donator habuit et habet a Mag.cis Dnis Capitaneis catolice partis Guelfe ciuitatis florentie. Cum omnibus et singulis iuribus et pertinentiis suis, Et cum omnibus et singulis que dicta res habet super se ecc. Et cum omni

[1]) Unserm Dokument unmittelbar vorgehend ist nämlich im Notariatsprotokoll das Testament Signorellis vom selben Datum aufgezeichnet; unter den Zeugen kommt auch »Vincentius olim petrj paulj michaelangeli carpentarius« vor.

iure et actione usu seu requisitione eidem donatorj et dicta re donata quo modo libere pertinente etsi pertenuta Et cum omnibus et singulis accessibus introitibus ecc. Ad habitandum tenendum ecc. Faciens et constituens et cedens et mandans et ponens ecc: que omnia iura dicte Apotece ut supra donate dn̄ūs mr lucas donator suprascriptus constituit se nomine dicti donatoris et eius precario nomine tenere et possidere et pro eius heredibus et successoribus donec possessum acceperit corporalem dicte Apotece: quam accipiendi ecc. et insuper et circa donationis predicte [*sic*] dictus donator dedit cessit constituit atque mandavit eidem m.º vinc.º donatario ut supra recipientj et stipulantj omnia et singula iura et actiones reales et personales meras et mixtas, tacitas et expressas: que et quas ipse habet in dicta apoteca ut supra donata: promittens et conveniens dictus donator dare donatario presenti et stipulanti ecc. predictam donationem et omnia et singula suprascripta perpetuo firma et rata atque grata habere et tenere attendere et observare et adimplere, et contra non dicere facere vel venire pro se vel alium seu alios quoquo modo directe uel indirecte ecc. Et dictam donationem inter uiuos aliqua causa ingratitudinis uel alia quacumque ratione modo uel causa directe uel indirecte taciter uel expresse ecc. sub pena dupli valoris iurium predictorum solempni stipulatione premissa in singulis et pro singulis pactis capitulis membris siue clausulis presentis contractus et instrumentj: Et sub refectione damnorum et expensarum ecc. Et obligatione dicte donationis bonorum ecc. Recipiens et iurans ecc. Rogans ecc.

(Archivio di Stato fiorentino, Contratti notarili, Rogiti di Ser Pietro Coppi, Protocollo dal 1497 al 1504, C. 623 a c. 59.r)[1])

Der vorstehende Notariatsakt behandelt die Schenkung einer Werkstätte (Apotheca, Bottega) seitens des Malers Luca Signorelli an unseren Vincenzo. Sie befand sich im Erdgeschoß des auf dem Marktplatz gelegenen, der Parte guelfa gehörigen Palastes (des heutigen Palazzo pretorio), in dem ihr Capitano residierte. Wie Luca selbst sein Eigentumsrecht daran erworben hatte, wissen wir nicht. Für die Vermutung, es könne ihm als Entgelt des für die Florentiner Residenz der Parte guelfa gemalten Tondo mit der heiligen Familie, das sich jetzt in den Uffizien befindet (Nr. 1291) zugefallen sein, hat der jüngste Biograph Signorellis in den auf uns gekommenen Überresten des Archivs der Parte vergebens nach einer urkundlichen Bestätigung gesucht.[2]) Auch darüber, was Luca veranlaßt haben konnte, sich seines Besitzes zugunsten Vincenzos zu begeben, bleiben wir völlig im dunkeln. Das Jahr 1502 war für Signorelli ein unheilvolles. Die Pest, die in Cortona mit ungewöhnlicher Heftigkeit wütete, hatte auch in seiner Familie Opfer gefordert: ein Sohn und eine Tochter waren Ende Juli von der Seuche dahingerafft worden. In dem gedrückten Seelenzustand, in den diese Schläge den Meister versetzten, errichtete er am 1. August sein Testament, worin er unter anderm durch Schenkung den seinem verstorbenen Sohn nach dem Tode von dessen ersten Gattin verbliebenen Teil ihrer Mitgift an ihre Familie zurückerstattete.[3]) Vielleicht hängt auch die Schenkung an Vincenzo mit diesen Zeitverhältnissen zusammen, sei

[1]) Für den Nachweis dieses Dokumentes sowie der übrigen im folgenden mitgeteilten bin ich meinem verehrten Freunde Girolamo Mancini, Ehrenbibliothekar der Accademia etrusca zu Cortona zu besonderem Danke verpflichtet.

[2]) Girolamo Mancini, La vita di Luca Signorelli. Firenze, Carnesecchi 1903, p. 139 u. 170, nota 1.

[3]) A. a. O. S. 137. Unterm 23. Juni wird Luca seines Amtes als einer der Prioren der Gemeindeverwaltung entbunden, »quia habet familiam morbo epidemie oppressam«.

es, daß er mit Lucas Familie irgendwie verwandt war (wovon uns jedoch sichere Kunde fehlt), sei es, daß zwischen ihm und dem älteren Meister nur Freundschaftsbande bestanden. Auf das letztere zu schließen erlaubt der Umstand, daß notarielle Akte für Signorelli in der Folge wiederholt in der Bottega Vincenzos aufgenommen werden. So im Jahr 1505 der Vertrag über einen Hauskauf Lucas, dessen Eingangsklausel folgendermaßen lautet:

In Dei nomine amen. Eisdem anno [*1505*] Indictione [*octava*] et pontificatu [*ss.i domini nostri Julii divina favente gratia pape secundi*] die vero tertia mensis septembris dicti Anni. Actum in Civitate Cort[*one*] et in Appoteca mag.ri Vinci.i q̄d. petri pauli migh [*michaelangeli*] Carpentario et architectore [*sic*] Cort[*onensi*] sita in t.o [*erziario*] S.te Marie dicte Civitatis et sub palatio residentie dn̄i Cap.ni Civitatis eiusdem iuxta plateam S.ti Andree, et alios fines et presentibus ibidem [*folgen die Namen der Zeugen, unter denen sich aber Vincenzo nicht befindet*].

(Arch. di Stato fiorentino, Contratti notarili, Rogiti di Ser Girolamo Lapparelli, Protocollo dal 1507 al 1507, L. 49 a c. 27.)

Ganz gleich lautet der Eingang des ebendort, S. 28v—30v, aufgezeichneten Vertrags vom selben Datum zwischen Signorelli und Johannes Antonius quondam magistri luce pauli de Mathellica partibus Marchie, betreffs eines im Auftrag des Genannten von dem Meister für S. Agostino zu Matelica ausgeführten Gemäldes.[1]) In beiden letztangeführten Akten findet sich auch der bürgerliche Beruf Vincenzos als »Carpentarius et Architector« verzeichnet, während er in den zwei früheren Urkunden vom 1. August 1502 bloß als »Carpentarius« qualifiziert ist. Das würde wörtlich unserm »Zimmermeister« entsprechen — aber wir wissen ja, wie weit der Begriff in der Renaissancezeit gefaßt wurde: Künstler von der Bedeutung der Brüder da Majano und da Sangallo u. a. m. werden in den Urkunden als »Legnaiuoli« oder »Carpentarii« angeführt.

Das nächste urkundliche Zeugnis, das wir über unsern Meister vorlegen können, hängt mit seiner Verheiratung zusammen, die — wie eben einer Stelle desselben zu entnehmen ist — Ende 1504 erfolgt war. Es ist der Notariatsakt vom 30. Oktober 1505, womit der Schwiegervater Vincenzos diesem als Äquivalent der seiner Tochter Francesca zugesicherten Mitgift von 1100 Cortoneser Lire eine Olivenpflanzung im Ausmaß von 5 Stajora[2]) als Eigentum verschreibt. Das Dokument lautet wie folgt:

In Dei nomine amen. Eisdem anno [*1505*] Indictione [*octava*] et pontificatu [*Julii secundi*] Die vero penultima mensis octobris dicti Anni. Actum in Civitate Cortone, et in Appoteca infrascripti Vinc.i q̄d petri pauli mīgh. sita in t.o s.te marie dicte Civitatis iuxta et sub palatio dn̄i Cap.ni Civitatis iuxta dictam plateam S.ti Andree et alios fines et presentibus ibidem Petro Nic.i pauli de ragniottis et Angelo q̄d Iohannis Angeli de Thomasiis omnibus de Cortona testibus ad infrascripta omnia et singula vocatis habitis rogatis.

Cum hoc fuit, et sit infrascriptorum partium assertione, et mihi notario infrascripto constiterit Nobilem et discetum virum Nicolaum q̄d [*quondam*] Ugucij petri Civem Cort[*onensem*] teneri ac obligatum esse Circumspecto Viro Vinc.o q̄d petri pauli mīgh. architectori Cortonensi in summa et quantitate librarum mille et Centum d[*enariorum*] cort[*onensium*] occasione dotis dn̄e franc.e dictj Nic.i filie, ac ad presens prefati Vinc.i uxoris per eundem Nic.m eidem Vinc.o solvendarum modis, con-

[1]) A. a. O. S. 145. Das Bild ist nicht mehr nachweisbar.

[2]) Ein Stajo a corda entspricht der Fläche von einem Scheffel Aussaat.

ditionibus, temporibus ac terminis et prout et sicut patet publico instrumento manu mei notarii infrascripti in alio meo prothocollo signato littera B sub die decima mensis decembris anni 1504 et ad cartas 123[1]), ad quod dictum prothocollum in omnibus se retulerunt. Volens igitur prefatus Nic.s promissa per eum dc̄o Vinc.o atendere et observare, dc̄us Nic.s non coactus ecc. sed sponte libere et ex eius certa scientia ecc. pro se suosque heredes et successores pro parte solutionis suprascriptarum librarum mille et centum dotis suprascripte dedit, tradidit, cessit, et concessit ecc. Vinc.o q̄d petri pauli suprascripto ibidem presenti et pro se et dc̄a dn̄a franc.a eius uxore et eorum et cuiusque ipsorum heredibus et successoribus stipulanti et recipienti ecc. Et mihi Hieronimo notario supra et infrascripto tamquam publice persone predicta domina franc.a, et omnibus et singulis quorum interest interit aut interesse poterit ecc. stipulanti et recipienti ecc. Vz [*videlicet*] Unum dicti Nic.i terrenum olivatum et hortatum stajorum quinque vel quantum sit mensure situm in territorio Canpariorum [?] in V.o . . . . [*leer geblieben*] iuxta rem laurentii et filiorum et leonardi Ant. orlandi fagentis [?] et rem Ant.i Iohannis furnicchielli et alios fines ecc. una cum omnibus et singulis introitibus exitibus iuribus et pertinentiis ecc. Et cum omnibus et singulis ecc. Et cum omni iure usu ecc. ad habendum revendendum ecc. Cedens et mandans et faciens et constituens et de evictione promittens dictus Nic.s pro se ac suos heredes et successores dicto Vinc.o nomine suo stipulanti in forma iuris valida: Constituens insuper dictus Nic.s se precario nomine dicti Vinc.i infrascripti tenere et possidere dictum terrenum olivatum ut supra pro parte solutionis eidem Vinc.o renditum donec et quum recipiet dictam licentiam dedit ecc. Renuntians ex pacto dictus Nic.s eidem Vinc.o ut supra stipulanti ecc. litis notificationem et principalis et appellationis cause persecutionem. Et hoc fecit dictus Nic.s eidem Vinc.o ut supra stipulanti pro pretio ffj. viginti septem auri larghi de comuni eorum concordia extimatorum. De quibus quidem ff. vigintiseptem auri larghi prefatus Vinc.s pro se suosque heredes et successores et iure et nomine dicte domine franc.e pro qua de rato promisit eidem Nic.o ibidem presenti et pro se suisque heredibus et successoribus stipulantj et recipientj fin̄em quietationem fecit [*sic*] que omnia et singula dictus Nic.s promisit ecc. eidem Vinc.o ut supra stipulanti sub pena dupli ecc. que pena ecc. ecc.

(Arch. di Stato fiorentino, Contratti notarili, Rogiti di Ser Girolamo Lapparelli, Protocolli dal 1505 al 1507, L. 49 a c. 78.r.)

Die letzte Urkunde, die wir über Vincenzo auffinden konnten, bringt uns endlich eine Nachricht über seine künstlerische Tätigkeit. Die Fraternità del Gesù, die an Mitgliedern reichste und angesehenste der religiösen Genossenschaften Cortonas, beschloß 1497 ihren Sitz aus der Kirche S. Benedetto in ein besonderes, neu zu erbauendes Oratorium zu verlegen und errichtete 1498—1505 gegenüber der Kathedrale das noch heute bestehende Kirchlein del Gesù. Zu seiner Ausstattung zog man Luca Signorelli heran, der in den Jahren 1512—1522 dessen drei Altäre mit noch vorhandenen Gemälden schmückte.[2]) Auch der Auftrag an Vincenzo, über den uns das unten folgende Dokument unterrichtet, ging von der Fraternità del Gesù aus: er sollte für ihr Oratorium, das im Geschoß unter der Kirche eingerichtet wurde, ein Gestühl von 14 Ellen (etwa 7 m) Länge samt Rücklehnen, Armstützen, Knieschemeln und Ge-

---

[1]) Der angezogene Band ist in den Akten des Notars nicht mehr vorhanden; diese reichen von 1505 bis 1529.

[2]) Vgl. Gir. Mancini, a. a. O. S. 155 und 223.

schränke, mit Intarsia und Schnitzerei ausgestattet, um den Preis von 31 Goldgulden herstellen.[1]) Der Wortlaut des hierüber vereinbarten Vertrags ist folgender:

In nomine dñi amen. Anno dñi ab eius saluberrima nattivitate M°DXVIj Jndictione V.ª pontificatus S.ᵐⁱ in X.° p̄ris eternj [*sic*] D. Leonis decimi gratia pape X.ᵐⁱ die vero XV.ª mensis Julij actum Cortone in domo eximij litt. doc. Dñi Johannis Baptiste philippi de vannutijs et eius solite habitationis posta [*sic*] in terziaro S.ᵗⁱ Vincentij iuxta suos notissimos fines presentibus illic Ludovico petri de liparellis et J[*nnocen*]z.ⁱᵒ Lau[*rent*]i.ⁱ Jac[*ob*].ⁱ de mazzolis de Cortona testibus ad infrascripta vocatis habitis et rogatis.

Magr̄. Vincentius olim petri pauli Michaelangeli carpentarius de Cortona ex eius certa scientia et non per aliquum errorem iuris vel facti conduxit ad faciendum a spectabili viro Sebastiano Augustini de Zaffarinis cive Cortonensi in presentiarum priore societatis hominum S.ᵐⁱ yhu [*Gesù*] et ab eximio litt. doc. Dño Joanne Baptista philippi de vannutijs operario et ut operario dicte societatis dantibus locantibus et concedentibus pro ecclesia inferiori dicte societatis unum seggium cum spillera [*spalliera*] inginochiatorio et apoggiatorio cum armariettis cum uno passu siue exitu in medio ex lignamine oppij [*Ahorn*, auch statt *poppio*, *Pappel* gebraucht] in totum album [*sic*] longitudinis brachiorum quattuordecim altitudinis de spalliera a seggiolis br̄. 2¼, sexio [*seggio*] siue el sedere latitudinis ⅔ et illius minoris mensure que videretur dretta [*recta*] priori et operario. dicta sexio que vulgo dice [*dicitur*] el sedere de [*deve*] essese altitudinis ⅚, anditus latitudinis br̄. 1, inginochiatorium vero altitudinis ⅓ incirca latitudinis ⅜, apoggiatorium siue parapectium altitudinis unius br̄. incirca ab inginochiatorio latitudinis br̄. ½ usque ad terram, cum undecim sportellis siue armarecttis vel pluribus quantum esse possent da chiudere, cum basis di tarsia et cum capitellis cum cornicetta supra dictam basam a capite sub tera, bastone de tarsia ad usum fresgij cum aliquantulo siue modico architrave in dicta spillera fresgio architrave et cornice de tarsia cum colunnis et basis scorniciatis in unum quadrum et aliud et cum una cornice circum quadrum cum uno filo de tarsia intus, omnibus et singulis ipsius magistri vincentii expensis lignaminis armature tarsie collis agutorum et omnium aliorum rerum et operum usque ad perfectionem dicti seggij et operis per totum mensem septembris proxime venturi et presentis annj: pro pretio et nomine pretij concorditer facti florenorum triginta unius auri in auro L[*argorum*] de quibus dictus mãgr. vinc.ˢ confessus fuit solenniter et contentus habuisse et iam recepisse a dicto sebastiano priore predicto florenos septem auri in auro L. de quibus florenis septem fecit dictis priori et operario finem quietationem sibi non numerate et non solute dicte quantitatis fj 7 renumptians et florenos tres auri in auro L. dictus prior et operarius promiserunt dare et solvere dicto m.° Vinc.° in terminum octo dierum proxime futurorum: et dictj floreni decem sint (et esse intelligantur pro arra et parte pretij dictorum fj XXXI, residuum vero dicti pretij quod est florenorum XXI auri similiter dictus sebastianus prior et dñs Joannes Baptista operarius predicti promiserunt solemniter et convenerunt dare solvere et numerare completo et finito dicto seggio et dicta opera: que omnia et singula suprascripta dictj) — [*das vorstehend in Klammer Eingeschlossene ist durchstrichen*] contrahentes dictjs modis et nominibus promiserunt ad invicem unus alterj solemnibus

[1]) Die Ausstattung des in Rede stehenden Kirchleins fand ihren Abschluß mit der 1536 erfolgten Herstellung der prächtigen Kassettendecke durch den Cortoneser Michelangelo Leggi († 1544; s. G. Mancini, Il contributo dei Cortonesi alla Coltura italiana, Firenze 1898, p. 39).

stipulationibus hinc inde [?] intervenientibus attendere et observare et contra non facere vel venire ecc. sub pena dictorum ff. decem L. pro arra et arrarum nomine expressorum sub pena ecc. Et reficere unus alterj omnia damna expensas et interesse litis ecc. obligantes renunptiantes ecc. ecc.

[*Am Rande zu vorstehendem Dokumente steht folgender Eintrag:*]

Anno MDXVIj Die XIIIj novembris indictione vero S.mo D. N. Leonis p̄p̄ X.mo Actum in palatio residentie Dominorum priorum dicte Civitatis in aula consilij dicti palatij presentibus Dn̄o Marcantonio petri et Dn̄o ulixe petripauli de laparellis litt. doct. de Cortona testibus, cassum et cancellatum presens instrumentum promissionis dictorum fl. XXXI auri in auro L. de presentia licentia et consensu dicti Māgrj vinc.i presentis et confitentis sibi integraliter satisfactum de dictis fl. triginta uno auri in auro L. pro dicto seggio a dicto sebastiano priore iam dicto et in presentia mei notarij et testium predictorum habuit et recepit actualiter a dicto sebastiano priore unum florenum cum dimidio pro complemento solutionis dictorum fl. XXXI auri in auro L. Ideo fecit dicto sebastiano priorj presenti stipulanti et recipienti finem quietationem et pactum de ulterius non petiendo sub pena dupli et obligavit ecc. Renuntians rogans ecc.

Hiernach wurde die Arbeit zur bedungenen Frist abgeliefert. Sie hat sich auch bis heute erhalten und gestattet — als das einzige bisher nachweisbare Werk unseres Meisters — ein Urteil über seine künstlerische Befähigung. Bei einer im 17. Jahrhundert nötig gewordenen Erweiterung des Oratoriums wurde das Gestühl der Altarseite zur Vervollständigung desjenigen der beiden Langseiten verwendet und für jenes ein neues Stück nach dem Muster des ursprünglichen hinzugearbeitet. Dies letztere ist ganz anspruchslos gehalten (wie es bei dem dafür ausbedungenen sehr mäßigen Preise nicht anders möglich war): als Rücklehnen eine glatte Wandvertäfelung durch schlichte kannelierte Pilaster mit einfachen Kapitellen gegliedert, die Spiegel von schmalen Intarsiabändern mit geometrischen Mustern umrahmt. Ähnliche Bänder schmücken auch das krönende Gebälk sowie die Außenseite der Knieschemel. Die Bänke und Armlehnen entbehren jeglicher dekorativen Zutat. Das Ganze präsentiert sich als die Arbeit eines tüchtigen Praktikers, die jedoch auf besondere künstlerische Bedeutung keinen Anspruch erheben kann.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.







